STENDHAL
scriitură și cunoaștere

de

IRINA MAVRODIN

CONTEMPORANUL NOSTRU

CONTEMPORANUL NOSTRU



EDITURA ALBATROS

STENDHAL –

scriitură și cunoaștere

DE

IRINA MAVRODIN

Repere pentru un concept „Stendhal, contemporanul nostru"

„Travailler toujours pour le XXe siècle."

Stendhal

Artistul, prin însăşi natura lui, se vrea *contemporan* cu un public ce va veni *după* el. Ce altceva este speranţa într-o veşnică glorie postumă, dorinţa de a înălţa, prin *fapta* de artă, un monument unic, şi care să dăinuiască întru eternitate ? Însuşi statutul ontologic al operei de artă o defineşte ca act ce re-devine, la mai mici sau mai mari răstimpuri, act contemporan. Această capacitate, ce-i este specifică, instituie şi unul dintre criteriile cele mai importante (dacă nu cumva chiar cel mai important) de validare a valorii artistice. Pe terenul acesta atît de incert al evaluării, argumentul ferm, cel ce preexistă, putînd fi luat drept premisă a unui adevăr ce urmează doar a fi demonstrat (odată cu fiecare epocă altfel), rămîne cel al rezistenţei operei la acţiunea de uzură la care o supune timpul. Valoarea este durată în memoria omenirii.

Artiştii moderni au *conştientizat* însă — şi Stendhal este printre primii care exprimă explicit această evidenţă a unei noi conştiinţe artistice — că a dăinui în memoria omenirii înseamnă a dăinui în istoria omenirii, a avea adică ştiinţa şi putinţa de a provoca interesul şi admiraţia unui cititor care este mereu altul, într-o epocă mereu alta, generînd noi forme artistice care, la rîndul lor, modifică neîncetat modul de receptare a tot ceea ce fusese creat înainte. În centrul concepţiei stendhaliene despre artă stă tocmai ideea modernă a variabilităţii formelor literare, artistice, în general, ideea unui frumos aflat în perpetuă transformare, opusă ideii unui frumos imuabil, definit exclusiv prin raportare la un corpus de reguli imuabile.

Această carte încearcă o justificare a conceptului „Stendhal, contemporanul nostru", printr-un demers hermeneutic ce, căutîndu-și argumentele în chiar textele stendhaliene, își va afla totodată punctele de sprijin în cîteva dintre cele mai semnificative teorii actuale asupra literaturii, prin care conceptul poate fi validat.

Nu vom desfășura aceste teorii (dat fiind că nu descrierea și discutarea lor ne interesează în paginile care urmează). Dealtminteri, ele întrunesc în prezent consensuri relativ stabile, intrînd, în sfîrșit, după ce au suscitat controverse, într-un fel de „domeniu comun" acceptabil într-o mai mare sau mai mică măsură pentru cele mai felurite orientări critice (inclusiv cea „tradițională", atunci cînd înțelege să se deschidă cîtuși de cît spre reflecția actuală asupra literaturii). Le vom trata așadar ca pe tot atîtea presupoziții, ce vor alcătui armătura ascunsă a construcției noastre.

Este pentru noi de domeniul evidenței că un „Stendhal, contemporanul nostru", construct pe care-l vizăm aici, este el însuși variabil în funcție de momentul istoric — marcat printr-o anume epistemă, specifică — în care ființează. Că există, așadar, o *serie deschisă* de „Stendhal, contemporanul nostru", instituită de o serie de grile de lectură de fiecare dată „contemporane". În cartea aceasta este însă vorba de contemporaneitatea *noastră*, drept care numai modurile de abordare a literaturii așa cum sînt ele propuse astăzi ne pot duce către o rezolvare adecvată, prin situarea pe palierul istoric și epistemic corespunzător. Conceptul însuși este o creație a epocii noastre, el marcînd un moment de cristalizare a *conștiinței scriitorului ipostaziat în cititor* care, abia acum, începe să *știe*, adică să justifice prin teorii tot mai elaborate, ceea ce o suită de experiențe de lectură și scriere empirice îi spun din ce în ce mai presant în ultimele două secole de literatură și artă. Îndeobște numite secole de literatură și artă *modernă*, ele se deosebesc de cele anterioare tocmai prin această conștientizare a unei dialectici a lecturii și a scrierii (ca „lectură" a altor texte-operă, precum și a „textului" lumii și istoriei), conștientizare ce trebuie pusă în relație cu cea privitoare la istoricitatea oricărei activități umane, în speță a producerii și receptării operei artistice.

E un punct de vedere *relativist* — în sensul de mereu relativ la schimbările aduse în diverse planuri de succesiunea

momentelor istorice —, opus punctului de vedere dogmatic anterior, cristalizat în doctrinele clasice (paradigma lui : doctrina clasică franceză), prin care este postulată raportarea (mereu egală cu sine) operei la un *ideal de frumos absolut*, autarhic în raport cu istoria.

Aceasta fiind perspectiva teoretică în care ne situăm (în afara căreia însuşi conceptul de „Stendhal, contemporanul nostru" este o aberaţie, un nonsens), o poziţie centrală vor ocupa în interpretarea noastră toate presupoziţiile legate de aşa-numita estetică a receptării, controlată de conceptul „orizontul de aşteptare" al cititorului (şi al scriitorului, în calitatea sa de „cititor" pe cale de a-şi instaura opera), precum şi toate teoriile privitoare la lectură ca act prin care sistemul semnificant care este opera îşi realizează virtualităţile în funcţie de contexte social-istorice operînd la nivelul unor comunităţi şi al unor indivizi (comunitatea şi individul aflîndu-se într-o relaţie dialectică prin care operează unul asupra celuilalt). Controlate de concepte ca acela de „lectură plurală" şi „intertextualitate", asemenea teorii înscriu demersul lecturii sincronice (în cazul nostru : Stendhal citit prin grile de lectură constituite de textul care este realitatea contemporană nouă : societate, ideologie, filosofie, arte, ştiinţe) într-un ax diacronic, deschizînd în mod decisiv cercetarea produsului artistic către istorie şi societate.

Ne-am situat în acest univers teoretic nu numai pentru că el oferă probabil cea mai adecvată posibilitate de a „construi" un Stendhal care să corespundă uneia din dominantele „orizontului de aşteptare" al lecturii critice actuale, ci şi pentru că însăşi opera lui Stendhal, mai mult poate decît oricare alta, ne constrînge să procedăm astfel, oferindu-ne principalele elemente, insistent desemnate printr-o neobişnuită recurenţă, pe temeiul cărora se poate constitui o teorie a receptării în spectaculoasă consonanţă cu cea care s-a impus astăzi. Stendhal ar fi, aşadar, şi în acest domeniu, al teoriei literare, şi nu numai în cel al romanului, un mare precursor al mutaţiilor ce au loc în ultimele decenii.

După ştiinţa noastră, nimeni altul pînă la el nu şi-a proiectat, în toate sensurile acestui termen, atît de ferm (sîntem aproape obligaţi să spunem : atît de aproape de un punct de vedere sistematic) opera în funcţie de un virtual cititor multiplicat într-o succesiune de instanţe de lectură distincte,

plasate pe un traseu cronologic (deci istoric) care începe în stricta contemporaneitate a autorului și înaintează către un foarte îndepărtat (și imprevizibil, dar totuși foarte concret situat în această cronologie a unor acte de lectură) viitor.

Pentru Stendhal, cititorul este, fără îndoială, ca și pentru orice alt scriitor, și cel ce-i va aduce „succesul" și „gloria" (termeni frecvent folosiți de Stendhal), recompensa și nemurirea așadar, dar numai pentru că el, autorul, va scrie o carte care va fi infinit multiplă, infinit capabilă să răspundă dorinței, așteptării instanțelor de lectură infinit succesive, infinit apte să suscite seria corespunzătoare de „Stendhal, contemporanul nostru".

Prin aceasta nu vrem să spunem că numai opera stendhaliană este infinit multiplă, infinit capabilă să suscite noi și noi lecturi : ideea că orice operă validată ca avînd o valoare estetică răspunde acestui criteriu a devenit un loc comun. Dar nu orice operă tinde și se vrea a fi, la nivelul conștiinței autorului ei, infinit multiplă, în funcție de receptor. Stendhal este un caz aparte, paradigmatic, am spune, pentru demersurile moderne privitoare la statutul operei în funcție de actul lecturii, sub raportul gradului de conștientizare manifestat, prin opera artistică însăși, evident, dar și prin numeroase texte ce au, în raport cu aceasta, un rol de metatexte. Și încă o precizare importantă : conștiința relației cu cititorul ce se manifestă aici atinge o limită de clarificare necunoscută nici unui autor de pînă la Stendhal și întîlnită, chiar după el, la un număr relativ limitat de scriitori.

Iată de ce presupozițiile arătate vor fi menținute pe tot parcursul interpretării noastre în indisolubilă relație cu cele ale unei poietici stendhaliene în sensul strict, auctorial al termenului : vom vedea în opera lui Stendhal un spațiu dinamic (pe cale de a fi instaurat, produs) nu numai în raport cu cititorul ei (deci nu numai în funcție de o „poietică" a lecturii), ci și ca raport între autor — el însuși ipostaziat în mod specific ca instanță de lectură a textului pe care este în curs de a-l scrie și a tuturor textelor cu care a venit în contact — și opera sa pe cale de a se face.

Într-un atare demers ne vor susține — este inevitabil să fie așa atunci cînd cărțile celui ce scrie literatură și despre literatură devin ele însele un drum pe parcursul căruia reapar cîteva obsesii fundamentale ce își caută propria clari-

ficare — construcţiile noastre de pînă acum, cu precădere cea din *Poietică și poetică*[1]. Ele vor funcţiona pentru cartea aceasta ca tot atîţia „generatori textuali", căci *„metadiscursul nu este unic, el cunoaște diverse grade de vecinătate cu discursul-obiect, fiecare discurs critic putînd fi — deveni — metadiscurs-obiect faţă de un discurs ulterior, de grad superior (chiar și din punct de vedere axiologic). Această întoarcere la propriul său discurs, să-i spunem* intratextualitate-personală (subl. în text) — *manifestare a continuităţii unei preocupări și strategie de edificare a unei teorii, — procedează prin reelaborarea unei anumite anteriorităţi cu rol de formulă generativă sau factor de orientare a unui program creativ. [...] «Efectele de insistenţă», ușor de perceput, semnalează liniile de forţă, gata să se consolideze, sau cele care, constituite, operează efectiv în sensul structurării unei doctrine și a stabilirii identităţii ei"*[2].

Altfel spus, cartea de faţă încearcă să continue tentativele noastre anterioare, pe temelia cărora se sprijină, să ducă mai departe o teorie, și totodată o practică, aplicate la un corpus de texte stendhaliene mai puţin abordate, citite altminteri decît s-a făcut cu precădere pînă acum, adică în dimensiunea lor *productivă*, și doar în subsidiar în dimensiunea lor reprezentativă.

Abordarea lui Stendhal va fi aici poietică și, implicit, poetică, cele două nivele fiind inseparabile, conform unei dialectici care ne obligă să le propunem ca aparţinînd uneia și aceleiași poietici/poetici. Metodologic însă, unul din cei doi termeni ai acestui cuplu conceptual poate fi privilegiat, într-un moment sau altul al lecturii sau pe tot parcursul ei, cu condiţia ca legătura dintre ei să fie tot timpul menţinută (ca presupoziţie dominantă). Adoptînd prioritar o perspectivă poietică, am recurs cu precădere la textele din așa-numitele „opere intime"[3] (jurnal, corespondenţă, amintiri autobiogra-

1. București, Editura Univers, 1982.

2. Maria Carpov, *Prefaţă* la Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, pp. 5—6.

3. Iată ce spune Lanson despre „operele intime" ale lui Stendhal: *„cei ce au etalat în chip indiscret scrierile sale de sertar, însemnările sale cele mai plate și mai nătînge, i-au făcut un deserviciu. Stendhal a spus ce avea de spus în două sau trei romane, și în cîteva nuvele"* (Histoire

fice), dat fiind caracterul lor de „documente“ prin care se comunică o experiență poietică imediată (nemijlocită), în toate este descrisă o experiență de receptare a unor opere literare, muzicale, plastice (pe care, după cum am spus, o includem în sfera poieticului) și prevalează o vocație doctrinară și normativă izvorîtă dintr-o practică de creație proprie, ea însăși în mare măsură discursivizată (conștientizată).

Am procedat discriminatoriu dintr-un punct de vedere pur metodologic, căci „strategia“ noastră implică totodată considerarea acestor (meta-)texte — din care ne vom și extrage citatele — în perpetuu subînțeleasă relație cu nuvelele și romanele lui Stendhal. Metatextualitatea acestora, altfel spus poietica/poetica lor imanentă, devine cu atît mai manifestă, verificîndu-se prin confruntarea cu metatextualitatea textelor „autobiografice“. Operele „nonficționale“ (privilegiate aici de noi) vor fi abordate nu numai ca metatexte în raport cu cele de ficțiune, ci și ca pre-texte, ca texte-embrion. Toate cele spuse implică presupoziția că, în abordarea noastră, fiecare text stendhalian este atît un inter-text în raport cu totalitatea textelor stendhaliene, cît și un inter-text în raport cu seriile de „texte“ (artistice, filosofice, științifice, ideologice etc.) care alcătuiesc lumea în care a trăit Stendhal, pe de o parte, lumea în care trăim noi astăzi, pe de altă parte, cultura și civilizația ei, „text“ fiind aici utilizat în toate accepțiile lui, de la cea primă, pînă la cea mai cuprinzătoare, de sistem semnificant.

---

de la littérature française, Paris, Librairie Hachette, 1924, dix-huitième édition, p. 1 006).

Este drept că în *Apendice* XXXIV părerea lui Lanson apare substanțial modificată, dar scrierile în cauză îl interesează numai în latura lor autobiografică, și cîtuși de puțin în cea teoretică: *„I s-a adus un deserviciu, într-adevăr, uneori. Dar important era nu să fie venerat, ci să fie cunoscut. Și tocmai asta a fost cu putință datorită acestor însemnări, după cum se poate vedea din excelenta lucrare a domnului Arbelet,* Tinerețea lui Stendhal, *1914“ (ibidem*, p. 1 197).

Este o abordare tipică pentru întreaga critică „tradițională“ franceză, care a și impus desemnarea acestor opere prin sintagmele „opere intime“, „opere autobiografice“, ce ignoră importantele elemente de teorie literară diseminate în ele.

Intertextualitatea ca mod de a realiza o deschidere specifică dinspre operă spre lume ne condiționează în asemenea măsură, încît pînă și opțiunea noastră pentru grila de lectură poietică este un semn al acestei condiționări : lumea ce ne este contemporană este o lume dominată de praxis, de valoarea muncii și a producției de obiecte, unde omul se manifestă prioritar ca *Homo faber,* acționînd transformator asupra naturii. Or, poietica, acum pe cale de a se constitui ca știință, își definește domeniul ca fiind acțiunea, facerea prin care este instaurată opera de artă, acțiune care este un raport între autor și opera sa pe cale de a se face. Dar, într-o accepție mai largă, poietica nu este numai știința instaurării operei de artă, ci și știința instaurării oricărei opere umane, artistică sau nonartistică.

Numai aplicînd această grilă a lecturii intertextuale, imanentă, de fapt, oricărei lecturi, dar pe care epistemologia epocii noastre a conștientizat-o, vom putea construi un „Stendhal, contemporanul nostru", făcînd astfel posibilă, într-un anume moment al istoriei care este cel al umanității de astăzi, dar și cel al unei comunități naționale, cea românească, realizarea *unora* dintre virtualitățile operei stendhaliene.

Implicit spunem prin aceasta că noi nu socotim că ar exista *o* poietică și *o* poetică (*o* poietică/poetică) stendhaliene în absolut, ci, dimpotrivă, afirmăm că există o serie mereu deschisă de poietici/poetici stendhaliene, mereu altfel realizîndu-se în funcție de noi lecturi (intertextuale), determinate, la rîndul lor, de noi contexte spațio-temporale de civilizație și cultură *in actu,* la nivelul conștiinței concrete a unui subiect receptor. Există și vor exista tot atîția „Stendhal, contemporanul nostru" cîte asemenea lecturi concret configurate vor exista, opera realizîndu-se numai în și prin lectură.

Stendhal este poate primul artist ce conștientizează la modul *radical* relația dialectică operă/cititor, primul, poate, ce înțelege totala interdependență dintre cei doi termeni. El este, poate, primul ce-și asumă riscul (și-l asumă în măsura în care îl conștientizează) ca „întîlnirea" cu cititorul, ca (re-)nașterea operei, ca „aniversarea" care este de fiecare dată această întîlnire — să nu aibă loc. E un risc calculat, înscris între aceste două declarații extreme : *„Un roman e ca un arcuș, cutia viorii* care scoate sunetele *e sufletul cititorului"* ; *„Iar*

eu trag un bilet la o loterie al cărei mare cîştig se reduce la : a fi citit în 1935" (H. B., 182, 232 [1]).

Teoretician *avant la lettre* al unei „estetici a receptării" care prefigurează unele dintre descoperirile cele mai importante ale gîndirii critice actuale, descoperiri validate şi prin teoria comunicării, conform căreia în procesul de comunicare factorul receptor joacă un rol tot atît de activ şi de important ca şi factorul emiţător, Stendhal proiectează opera de artă nu ca pe o formă care îşi este suficientă sieşi, ci ca pe o formă ce nu-şi va căpăta valoarea şi semnificaţia decît în relaţia, ea însăşi repetat înnoită, cu un viitor cititor, cu succesive serii de viitori cititori ce, situîndu-se de fiecare dată în perspectiva unui nou „orizont de aşteptare", vor realiza noi receptări ale operei. Frecventele apeluri la „colaborarea" unui virtual cititor, cele din operele „nonfictive", dar şi cele din operele fictive, prin care autorul stabileşte un raport de complicitate cu cititorul său, ne autorizează să afirmăm că poietica stendhaliană este o facere care vrea să instaureze o operă (o formă) *nouă* în raport cu cele precedente, nouă pentru că ea este astfel concepută încît să poată lăsa o mai mare libertate de manifestare creativităţii cititorului, provocîndu-i, impunîndu-i şi acestuia un simetric demers poietic. („*Şi eu sînt de părerea CITITORULUI, găsesc această anecdotă sinistră, prea lungă* în scris ; *povestită, mergea mai bine. Fiecare ascultător putea adăuga cîte un amănunt hazliu în povestirea luptei care se dădea în sufletul notarilor, între frica de a se compromite şi probitatea lor*" — M. T., I, 61).

---

1. Citatele din Stendhal în traducerea lui Modest Morariu sînt extrase din ediţiile, prefaţate şi adnotate de traducător : *Viaţa lui Henry Brulard. Amintiri egotiste,* Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1965 ; *Scrisori către Pauline,* Bucureşti, Editura Univers, 1975 ; *Memoriile unui turist,* 2 vol., Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1976. Pentru simplificarea sistemului de trimiteri, am dat, între paranteze, după fiecare citat, titlul operei (desemnat precum urmează : H. B., S. P., M. T., A. E.) şi pagina. Sursa altor cîtorva citate din Stendhal este indicată după sistemul obişnuit.

Toate sublinierile în text prin scrierea integrală a cuvintelor cu majuscule ne aparţin. Toate sublinierile în drepte din textele citate aparţin, cînd nu se face altă specificare, lui Stendhal.

Opera este voită, proiectată ca structură deschisă, intenţionalitate în sine importantă pentru că dovedeşte o schimbare totală de optică : scriitorul nu se mai consideră unicul creator al operei sale. Demiurg omniştient şi omnipotent, el îşi împarte prerogativele cu cititorul său, solicitîndu-i chiar, cu un fel de prefăcută umilinţă, bunăvoinţa activă pe care un secret şi ambiţios orgoliu mizează în vederea a nesfîrşite şiruri de renaşteri (re-creeri) ale operei. Pariul lui Stendhal este tocmai acesta : crearea unei opere care, în structura ei materială rămînînd aceeaşi, să răspundă de fiecare dată altfel mentalităţii unui cititor de fiecare dată altul, în funcţie de determinări extrinsece operei şi imprevizibile pentru autorul ei. El semnează un pact în alb cu cititorul, şi întreaga sa poietică va sta sub semnul acestei decizii centrale, pact care, pentru el, este marea şansă de a-şi asigura „gloria". La aceasta nu pot ajunge decît cei *„însufleţiţi de o mare pasiune"*. (*„Există o regulă sigură pentru a şti dacă eşti născut pentru glorie : cine îi urăşte pe oamenii superiori printre care trăieşte, va rămîne pururi un mediocru. [...] Cu ajutorul aceluiaşi Barnave îţi voi dovedi că oamenii care sînt însufleţiţi de-o mare pasiune îi înving întotdeauna pe cei care nu sînt"* — S. P., 55; *„Două cauze m-au îndreptat spre studiu : teama de plictiseală şi dorinţa de glorie. [...] Pasiunile sînt singurul mobil al oamenilor ; [...] Pierre Corneille el însuşi ar fi preferat să nu trăiască decît să trăiască lipsit de glorie şi-a scris* Cinna. *[...] Marile pasiuni înving totul : ca atare, putem spune că un om care vrea* intens *şi* constant *îşi atinge totdeauna ţelul"* — S. P., 53). „Pasiunea" este susţinută de „energie", trăsătură a noilor generaţii de scriitori şi de cititori şi garanţie a unei înnoiri a literaturii franceze. (*„Literatura franceză poate, aşadar, să spere într-o epocă strălucită de energie, cînd vor sosi pe lume nepoţii celor îmbogăţiţi de revoluţie"* — M.T., I, 98 ; *„De aici* energia, *care caută să iasă la iveală şi în literatura din 1837, spre marea indignare a Academiei şi-a oamenilor eleganţi şi blajini, născuţi înainte de 1780, obişnuiţi cu manierele de pe atunci"* — M. T., I., 97).

Asemenea unei întregi generaţii de teoreticieni ai romantismului francez, Stendhal este foarte sensibil la relativitatea „gustului literar". Încă odată cu doamna de Staël, conceptul acesta, de primă însemnătate pentru poeticile clasice franceze din secolele XVII şi XVIII, îşi modifică în mod sub-

stanțial conținutul: bunul gust în receptarea operei literare își pierde caracterul dogmatic și absolut, corelativ unui frumos ideal și absolut, instaurat și garantat de obediența creatorului de forme față de un set de reguli emise de o instanță unanim acceptată ca fiind singura acceptabilă. Dar în teoriile doamnei de Staël accentul continuă să cadă pe autor și pe operă, considerați în relație dialectică cu climatul geografic și cu instituțiile sociale, și mai puțin pe cititor, al cărui „gust" este văzut mai curînd în mod implicit ca fiind condiționat de aceleași determinări. (Și totuși, ici-colo persistă încă și la Stendhal idei apropiate de cele ale doamnei de Staël, înnoite printr-o atitudine antiromantică [=antiemfatică]: *„Din nefericire, lîngă Paris nu există munți înalți: dacă de bine de rău cerul i-ar fi dăruit acestei regiuni un lac și un munte, literatura franceză ar fi fost mult mai pitorească. În epoca de aur a acestei literaturi, La Bruyère, care a vorbit despre toate, abia se încumetă să spună o vorbă, în treacăt, despre impresia profundă pe care o lasă în suflete o priveliște ca cea de la Pau sau de la Cras, din Dauphiné. Printr-o compensare tristă, scriitorii insipizi din secolul nostru vorbesc despre aceste lucruri fără pudoare și fără tact și le strică bineînțeles în măsura în care sînt capabili să le simtă"* — M. T., I, 99).

Încă din *Racine și Shakespeare*, Stendhal mută cu hotărîre accentul pe factorul receptor. El definește romantismul (căruia îi spune „romanticism"), în opoziție cu clasicismul, prin binecunoscuta frază: „Romanticismul *este arta de a le înfățișa popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile să le procure cea mai mare plăcere cu putință;* clasicismul, *dimpotrivă, le înfățișează literatura care le procura cea mai mare plăcere cu putință străbunicilor lor*".

Textele de nonficțiune la care ne vom referi sînt scrise fie paralel, fie alternativ cu marile opere de ficțiune. Din punct de vedere poietic, această stare a cronologiei operei stendhaliene este extrem de revelatoare: Stendhal își construiește prin ele o „știință critică" pentru uz propriu, o poietică/poetică minimă, cu caracter eventual provizoriu, urmînd a fi folosită, dezvoltată și consolidată prin scrierea operei literare propriu-zise. Aceste texte sînt niște pre-texte și într-un alt înțeles: ele joacă rolul unor exerciții de scriere „spontană" și

pe cît se poate neîntreruptă, menite a-l plasa pe autorul lor în acel spațiu de activitate specifică pe care Blanchot îl numește „spațiul literar". O analogie ar putea fi stabilită cu exercițiile proustiene de „lectură" a unor opere, prin pastișare sau traducere, prin cronici literare, muzicale, plastice etc., demers în care funcția preponderentă ni se pare a fi pentru Proust cea de constituire a unei „științe critice" de uz personal, premergînd creația sa romanescă.

Atare practici comportă riscurile lor, care ar fi tocmai acelea de blocare, de rămînere definitivă în afara „spațiului literar", și foarte rare sînt cazurile marilor creatori (creatorilor de noi forme) care *și-au pregătit* astfel momentul propriu-zis de instaurare a operei. Asupra acestor observații vom reveni. Să spunem însă încă de pe acum că pentru Stendhal a scrie un jurnal sau scrisori are în comun cu a scrie un roman însăși materialitatea gestului de a scrie, de a trasa pe o coală percepută în materialitatea ei, litere, de asemenea percepute în materialitatea lor, de a desfășura o anumită activitate scripturală sinestezic percepută de întregul corp angajat în această activitate. A o exercita *fără întrerupere*, fără a aștepta momentul privilegiat al „inspirației", oferă o șansă de a stabili și menține un punct de contact, fie și nespecific, cu cealaltă activitate, artistică. Materialitatea gestuală și obiectuală, cea a pulsiunilor corporale ale subiectului scriptor, pot fi o rampă de lansare în „spațiul literar", în specificitatea acestuia. Această voință de a desfășura fără discontinuități o activitate de scriptor, *indiferent* de „conținutul" și de „forma" „exprimării", această voință de a fi pur și simplu, înainte de a fi orice altceva, *„mîna care scrie"* (utilizăm din nou un concept blanchotian), stă, socotim noi, la originea facerii prin care se instaurează opera stendhaliană, și ea nu a fost încă pînă acum pusă în evidență de nici o cercetare. Ea ține de un nou mod, cel pe care îndeobște îl numim „modern", de a concepe literatura ca pe o *activitate* specifică, prin care se întemeiază forme și valori specifice, și o *cunoaștere* specifică.

Stendhal știe, chiar dacă nu formulează îndeajuns de explicit această știință a sa, că artistul, spre deosebire de savant, scrie nu pentru că are de comunicat o cunoaștere care pentru el preexistă, ci dimpotrivă, pentru că simte o imperioasă nevoie de a instaura o nouă formă semnificantă

prin care el însuşi, şi ceilalţi vor accede la o nouă cunoaştere, la noi sensuri „produse" prin forma semnificantă care este opera. („*Scriind acestea, fac tot felul de descoperiri*" — H.B., 276). Revenim astfel la ideea de de-mitificare a scriitorului, devenit el însuşi un „cititor" al propriei sale opere.

Afirmaţiile noastre, care vor să situeze poietica stendhaliană alături de actualele poietici ale „productivităţii textuale", pot să pară hazardate, opera lui Stendhal rămînînd încă, pentru mulţi critici şi istorici literari, un prototip al operei de „reprezentare". Dar, aşa cum se va vedea în capitolele următoare, spusele noastre se sprijină pe texte cum nu se poate mai explicite, şi total neexploatate pînă acum din acest punct de vedere. Aceste texte pun în lumină o *intenţionalitate* deosebit de relevantă pentru un studiu de poietică. Ba chiar, a vorbi aici de intenţionalitate pur şi simplu nu este de ajuns, ea fiind o intenţionalitate *în acţiune*, textele citate participînd, ca pre-texte, sau ca metatexte, la instaurarea operei (de către Stendhal şi de către noi, cititorii săi).

Stendhal îşi propune şi îşi aplică o propedeutică a scriiturii „spontane", pentru a specula în aceasta mecanica ei dezinhibatoare. Exerciţiul repetării gestului de a scrie „repede", de a se lăsa în voia scrierii, poate duce, prin acumulări cantitative, la un salt: din registrul transcrierii, el va trece în cel al literaturii. „Spontaneitatea", automatismul acestei practici nu ţin de aceleaşi mecanisme şi nu vizează aceleaşi obiective cu cele legate de natura „dicteului automat" suprarealist, întors spre conţinuturile pe care acest „dicteu" urmează să le restituie şi nu spre caracterul de exerciţiu fizic (am îndrăzni să spunem) al actului de a scrie.

După cum se va vedea, proiectul stendhalian este la început unul de *delimitare* faţă de alte forme literare. Dar, prin chiar aceasta, el se configurează tot încă de la început ca un proiect de *ruptură* în raport cu vechile proceduri de instaurare a operei literare, proceduri codificate şi instituţionalizate prin corpusurile doctrinare ale *reprezentării*. Stendhal este unul dintre primii creatori care conştientizează necesitatea formei „deschise" (fără a o numi astfel) şi specificitatea ei artistică: „deschiderea" operei sale este deja, ca şi la marii creatori ai secolului nostru, o deschidere calculată, deliberat urmărită. Noi aici insistăm pe procesul de conştien-

tizare, pentru că, pe de altă parte, orice operă literară (artistică, în general) importantă comportă atît o dimensiune reprezentativă cît și una productivă (o deschidere), de aceasta din urmă creatorul nefiind totdeauna conștient.

Destinul operei stendhaliene este spectaculos, *prevăzut* (programat) astfel de către scriitorul însuși prin multcitatele cuvinte prin care își afirmă certitudinea că abia în 1880 sau în 1935 va găsi cititorii ce-l vor înțelege. Previziunea aceasta, care a putut să apară ca o simplă butadă lansată de un autor primit cu relativă indiferență (după unii autori, cu oarecare interes și bunăvoință, dar nu acesta era efectul vizat de artist, ce-și dorea „succesul" deplin) sau chiar cu ostilitate de contemporani (cf. *infra* opinia lui Sainte-Beuve), își are temeiurile într-o constantă de profunzime a gîndirii și sensibilității scriitorului, atît de manifestă în *Racine și Shakespeare*, dar nu mai puțin prezentă și în celelalte opere : perspectiva istorică, obsesia, în nenumărate rînduri afirmată explicit în scrierile „autobiografice", a neîncetatei deveniri, transformări a formelor de viață socială, avînd ca urmare, prin modificările survenite în mentalitatea fiecărei epoci, continua schimbare a formelor literare, artistice, în general.

Teoretician al „frumosului" relativ („*În materie de frumos, fiecare om are propria lui măsură : ceva frumos pentru vecinul meu este deseori foarte insipid pentru mine, și ceva* frumos *pentru mine este extravagant în ochii altuia. Privesc cu multă neîncredere genul acesta de informații, mai ales date de un francez. La noi se cheamă că-i frumos, ce laudă ziarul sau produce mulți bani*" — M.T., I, 113), Stendhal reflectează la propria-i artă și *se știe* un precursor : așa-numita lui „lipsă de stil" este tocmai apariția unui stil nou, pe care Stendhal îl desemnează frecvent (aproape sistematic) prin sintagma „stil simplu" (în terminologia noastră : „gradul zero al scriiturii"). Noutatea acestuia îl face inaccesibil majorității contemporanilor, tocmai pentru că ei caută literatura în operele „emfatice", „ipocrite" ale scriitorilor consacrați : „*M-am convins anul trecut, la Lyon și la Marsilia, că, pentru un om ocupat toată ziua să facă afaceri cu piper sau cu mătănii,* o carte scrisă în stil simplu este de neînțeles ; *el simte într-adevăr nevoia de-a găsi în ziar explicația și comentariul ei.*

înțelege mai bine stilul emfatic (*sublinierile ns.*), neologismul *îl uimește și-l amuză și i se pare de-o mare frumusețe.*

Pentru a judeca sănătos perfecțiunea unei limbi, nu trebuie să iei capodoperele; geniul iluzionează. În ochii mei, perfecțiunea franceză se află în traducerile publicate prin 1670 de solitarii de la Port-Royal. Ei bine! negustorii din Marsilia și din Lyon înțeleg cel mai puțin această franceză; dealtfel, s-ar teme să nu se dezonoreze încuviințînd ceva care, în ochii lor, pare atît de facil. Oriunde te întorci, dai de perceptorul lui Fielding" (M.T., I, 104—105).

„*Se știe că pentru sufletele vanitoase și reci, frumusețea înseamnă* complicatul și dificilul" (M. T., I, 97).

„*Buffon, a cărui emfază mă supăra chiar și la vîrsta aceea fragedă, ca fiind soră bună cu ipocrizia p[reoților] tatii*" (H.B., 337).

Opera stendhaliană se va dezvălui treptat în adevăratele ei dimensiuni abia după moartea scriitorului, receptată fiind cu un interes pe care marele număr de studii și eseuri de dată recentă ce-i sînt consacrate îl arată în plină creștere. Receptarea postumă a lui Stendhal comportă, după noi, două mari etape, cea dintîi suprapunîndu-se, cu aproximație, ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea și primelor două decenii din secolul nostru, cea de-a doua continuînd pînă astăzi.

Dacă primii admiratori, depășiți, prin cîteva luminoase intuiții, de Taine, văd în Stendhal un virtuoz al „romanului psihologic", ei rămîn prizonierii unor repere tradiționale, ce nu le îngăduie să surprindă caracterul novator al operei stendhaliene. Poziția lor rămîne în general rezervată (foarte simptomatice sînt, sub acest raport, paginile prudente ce-i sînt consacrate de către Lanson în a sa *Istorie a literaturii franceze*), principala obiecție fiind absența de stil, de formă artistică: „*Forma, la Stendhal, este indiferentă, ea nu există ca formă de artă, nefiind decît notația analitică a ideilor*" [1] (în cele ce urmează noi vom încerca să demonstrăm tocmai teza contrarie).

---

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1924 (dix-huitième édition), p. 1009. Dar tot Lanson mai spune, admirînd la Stendhal darul „analizei psihologice": „*În cinci sute de pagini, ne învață tot atîtea lucruri cît întreaga* Comedie umană *des-*

Opinia aceasta, loc comun al istoriei și criticii literare franceze, opinie care ne apare astăzi lipsită de pertinență, este (probabil pentru prima oară) atacată de Proust într-o prefață la *Tendres Stocks* de Paul Morand (1920) și în cîteva *Însemnări despre Stendhal*: *„Dacă socotim ca făcînd parte din stil acea mare osatură inconștientă pe care o acoperă îmbinarea voită a ideilor, ea există la Stendhal. Cît de mult mi-ar plăcea să arăt că ori de cîte ori Julien Sorel sau Fabrice părăsesc zadarnicile griji pentru a trăi o viață dezinteresată și voluptuoasă, ei se află totdeauna într-un loc înalt (închisoarea unde se află Fabrice sau Julien...)"* [1]. Descoperirea aceasta îi sugerează o comparație cu Dostoievski — ce scrisese el însuși despre influența exercitată de Stendhal asupra lui —, după care afirmă: *„prin aceasta, Beyle era un mare scriitor fără să știe"*, concluzie cu care nu putem fi de acord decît, eventual, dacă ne raportăm strict la situarea *„inconștientă"* a personajelor *„într-un loc înalt"*, ori de cîte ori existența lor devine ea însăși locul înalt al trăirii unei fericiri ideale, atinsă prin iubire (exemplele de aceeași natură, foarte numeroase, ar putea fi punctul de plecare pentru un studiu de psihocritică sau de critică tematică).

Deloc întîmplător — căci și destinul scriitoricesc, și arta lor sînt în mari privințe asemănătoare —, Proust îi consacră lui Stendhal și un alt text, astăzi antologic. Să-l recitim, căci el ne poate foarte mult interesa din perspectiva în care ne situăm:

„Vorbind despre marea admirație pe care opera lui Stendhal o inspira multor scriitori din noua generație, Sainte-Beuve spunea: «Să-mi dea voie să le spun, pentru a judeca fără ocolișuri acest spirit destul de complicat și fără să exagerez în nici un sens, că voi reveni de preferință și independent de propriile-mi impresii și amintiri la ceea ce-mi vor spune cei care l-au cunoscut în anii săi buni de tinerețe, la ce vor spune despre el domnul Mérimée, domnul Ampère, la ce mi-ar spune Jacquemont dacă ar mai trăi, cei care, într-un cuvînt,

---

pre mobilurile tainice ale actelor și despre calitatea lăuntrică a sufletelor în societatea făurită de Revoluție" (*ibidem*, p. 1008).

1. Marcel Proust, *Eseuri*, traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1981, pp. 269—270.

au fost în preajma lui mult timp și l-au apreciat la începuturile activității lui».

De ce asta? În ce măsură oare faptul de a fi fost prietenul lui Stendhal îngăduie să-l judecăm mai bine? În cazul prietenilor, eul care produce operele este mascat de celălalt eu care poate fi mult inferior eu-lui exterior al multor oameni. De altfel, cea mai bună dovadă este că Sainte-Beuve, cunoscîndu-l pe Stendhal, după ce a strîns de la domnul Mérimée și de la domnul Ampère toate informațiile posibile, într-un cuvînt, înarmîndu-se cu tot ceea ce, după el, permite criticului să judece mai exact o carte, a vorbit astfel despre Stendhal: «Tocmai am recitit sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal; sînt de-a dreptul detestabile». În altă parte revine asupra lor și recunoaște că Roșu și Negru, *intitulat astfel nu se prea știe de ce și printr-un simbol ce trebuie ghicit,* are cel puțin acțiune. *Primul volum prezintă interes în ciuda prezentării și a lucrurilor neverosimile (...).* Este o idee acolo. *Pentru acest început de roman Beyle avea un exemplu precis, și* cît timp s-a referit la acest exemplu romanul a putut părea adevărat. *Prompta introducere a acestui tînăr timid într-o lume pentru care nu a fost crescut etc. (...) toate astea sînt bine redate, sau cel puțin ar fi, dacă autorul etc. (...). Nu sînt ființe vii ci automate construite ingenios (...) În nuvele, cu subiecte italiene,* a reușit mai bine (...) Mînăstirea din Parma *este, dintre toate romanele lui Beyle, cel care a dat cîtorva persoane cea mai înaltă idee despre talentul său în acest gen (...). Se vede cît de departe sînt de a împărtăși entuziasmul domnului Balzac în privința* Mînăstirii din Parma *(...). Cînd ai citit-o, mi se pare foarte natural să revii la genul francez etc.... Se cere puțină judecată... așa cum o oferă istoria romanului* Logodnicii *de Manzoni, orice roman frumos al lui Walter Scott sau vreo nuvelă adorabilă și într-adevăr simplă a lui Xavier de Maistre; RESTUL NU ESTE DECÎT OPERA UNUI OM INTELIGENT» (...).*

Și încheie cu aceste cuvinte tranșante: «Criticînd *astfel, cu oarecare sinceritate, romanele lui Beyle, sînt departe de a-l blama că le-a scris. Romanele sale sînt ce sînt, dar nu sînt vulgare. SÎNT, CA ȘI CRITICA SA, ÎN SPECIAL, SPRE FOLOSINȚA CELOR CARE SCRIU ROMANE...».*

Şi cuvintele cu care se termină studiul : «Beyle manifestă, în fond, o sinceritate şi o siguranţă în raporturile intime pe care nu trebuie niciodată să uităm a le recunoaşte, atunci cînd i s-au reproşat, de altfel, defectele». La urma urmelor, cumsecade om, acest Beyle! Ca să ajungă la acest rezultat poate nu merita osteneala să-l întîlnească atît de des la cină, la Academie, pe domnul Mérimée, «să-l facă să vorbească pe domnul Ampère» atît de mult, şi cînd ai citit acestea, eşti mai puţin îngrijorat ca Sainte-Beuve gîndind că vor veni alte noi generaţii. Barrès, după o oră de lectură şi fără alte informaţii, ar fi făcut mai mult. Nu spun că tot ce susţine Sainte-Beuve despre Stendhal e fals. Dar cînd îţi aminteşti pe ce ton entuziast vorbeşte despre nuvelele doamnei Gasparin, sau Töpffer, este clar că, dacă toate lucrările din secolul al XIX-lea ar fi ars în afară de Lundis *şi că dacă ar fi trebuit să ne facem, citind aceste volume, o idee despre ierarhia scriitorilor secolului al XIX-lea, Stendhal ne-ar apărea inferior lui Charles de Bernard, lui Vinet, lui Molé, doamnei de Verdelin, lui Ramond, lui Sénac de Meilhan, lui Vicq d'Azyr, atîtor altora şi destul de confuz, ca să vorbim adevărat, între d'Alton Shée şi Jacquemont. Voi arăta, de altfel, că a vorbit la fel despre aproape toţi contemporanii săi cu adevărat originali ; frumos succes pentru un om care atribuia criticii numai rolul de a desemna pe marii săi contemporani. Şi faţă de Stendhal, el nu avea, pentru a-l descuraja, pizma pe care o nutrea faţă de alţi scriitori*" [1].

În mod curios, ultima frază intră oarecum în contradicţie cu restul, diminuîndu-i în oarecare măsură incisivitatea clar orientată : nu judeci opera după calităţile şi defectele *omului* care a scris-o şi pe care, eventual, l-ai cunoscut în intimitate. Cazul lui Stendhal, datorită monumentalei erori sainte-beuviene, dar, mai ales, datorită paginilor din Proust mai sus citate, este unul paradigmatic, loc comun al criticii literare actuale, reflectînd asupra instanţei specific duale om/autor. Ca şi cazul lui Proust, dar poate chiar mai intens decît acesta, neîndoielnic şi din pricina formalizării instanţei duale prin opoziţia dintre pseudonim şi numele adevărat. El

---

1. Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, traducere de Valentin şi Liana Atanasiu, Bucureşti, Editura Univers, 1976, col. „Eseuri", pp. 79—82.

ne poate incita la cîteva considerații ce-l depășesc, putîndu-se aplica oricărui scriitor (sau artist, în general).

În textul din *Contra lui Sainte-Beuve*, important document cu privire la receptarea operei lui Stendhal, ne-a frapat nu atît imaginea, îndeobște cunoscută, a unui Stendhal monden și spiritual, imagine ce, pentru bunul simț critic comun (după cum a dovedit-o și cazul analog al „mondenului" Proust), nu poate fi armonizată cu cea a unui scriitor de seamă, ci, mai ales, o observație ce are un înțeles mai adînc decît poate a vrut să-i dea Sainte-Beuve : romanele lui Stendhal sînt, *„ca și critica sa, [. . .] spre folosința celor care scriu romane"*. Ceea ce ne poate lăsa să presupunem un prim înțeles, cel vizat de Sainte-Beuve (în mod neașteptat și aproape fără voia sa, probabil, căci el însuși se află în aceeași situație) : afirmat în calitate de critic, Beyle nu poate fi și un mare romancier. Dar și un al doilea, ce ni se dezvăluie dacă abordăm acest text fără prejudecăți, în „literalitatea" lui : romanele lui Stendhal funcționează „cà și" critica lui, altfel spus, în termenii lui Jean Ricardou, se manifestă în ele o „funcție critică" prin care ele își exhibează în chip aproape didactic structurarea (poetica) proprie.

Într-o a doua mare etapă, ce coincide cu deceniile de mijloc ale secolului nostru, Stendhal este citit și ca un precursor al romanului „problematic", roman al „condiției umane" și al unui „stil de viață" (Albérès). Tradiționala „analiză" cedează locul „moralei" stendhaliene: Personajele nu mai sînt decît în subsidiar interpretate ca tipuri psihologice istoric situate, văzîndu-se în primul rînd în ele pretexte ale unui model comportamental, ce transgresează zona fenomenalității istorice, plasîndu-se în cea a „eternei condiții umane", preponderent vizată. Critica observă că, dincolo de variatele sale ipostaze, „stilul de viață" al personajelor stendhaliene este unul și același. Energice, voluntare, active, ele știu să-și înfrunte cu luciditate destinul potrivnic, adeseori tragic prin absurdul lui, aflînd în chiar această înfruntare sursa împăcării cu sine și a fericirii. Drept consecință, romanul nu mai este nici el decît în subsidiar citit ca o „cronică", sau ca o „frescă" etc. Paradigma : scriitor realist care, de pe pozițiile sale liberale, „jacobine" chiar, cum le numește Stendhal însuși adeseori, întreprinde „zugrăvirea" și „critica" societății din timpul Restaurației, poncif al exegezei literare



mai vechi, persistă, neîndoielnic, dar dublată de noua paradigmă, cea care-l situează pe Stendhal în aceeași serie tipologică cu Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos sau Camus. Cu acesta, care își exprimă în repetate rînduri preferința pentru Stendhal, folosind chiar unul din textele sale drept epigraf, s-a încercat (cf. Pierre Castex) o comparație strictă, pe baza unei lecturi paralele a paginilor din *Străinul*, ce-l arată pe Meursault în închisoare și în fața tribunalului, și ultimele capitole din *Roșu și Negru*. Coincidența merge pînă la detaliu : personajele „principale" din cele două romane sînt condamnate la moarte nu pentru crima comisă, ci pentru atitudinea cu care înfruntă societatea (atitudine pasivă la Meursault, activă la Julien), nepăsarea față de desfășurarea procesului și față de verdict este aceeași, preotul, asupra prezenței căruia se insistă în ambele cazuri, este respins cu aceeași oroare, deși cu alte argumente, în funcție de epocă, cele două personaje simt aceeași bucurie intensă de a trăi, și de a trăi în eternitatea clipei, tocmai pentru că se știu condamnate la moarte („*E ciudat, totuși* — spune Julien — *că n-am cunoscut arta de a mă bucura de viață decît de cînd îi văd sfîrșitul atît de aproape*", anticipînd aproape *ad litteram* unul din cunoscutele postulate ale meditației camusiene asupra absurdului) etc. Este vorba de un fenomen de falsă memorie sau de o „replică" la romanul lui Stendhal ?

Sensul existenței constă, atît la Stendhal cît și la autorii citați, în cucerirea fericirii, înțeleasă de fiecare altfel, dar colorată în toate cazurile eroic și tragic, prin cultivarea cunoașterii de sine. „Egotismul" stendhalian, care înseamnă exaltarea și cultivarea eului în vederea perfecționării lui, comportă însă alte înțelesuri decît cunoașterea de sine și autodepășirea din viziunea romancierilor la care ne-am referit, personajele avînd la Stendhal și funcția de proiecții ale eului stendhalian (o altă direcție critică își justifică astfel interpretarea prin care îl situează pe Stendhal printre romantici) în variatele sale ipostaze, întru obiectivarea propriilor defecte, în vederea corectării lor, operație fără de care „*goana după fericire*" („*la chasse au bonheur*") este ineficientă. Esențială, pentru cucerirea fericirii, este, la Stendhal (și aici se vădește o altă mare deosebire față de romancierii „condiției umane"), cucerirea iubirii. Fericirea este iubirea în sfîrșit cucerită, adică înțeleasă și trăită totodată : acesta este

sensul destinului lui Julien Sorel sau al lui Fabrice del Dongo. Raţionalistul Stendhal format la şcoala ideologilor Secolului Luminilor şi la cea a autorului *Legăturilor primejdioase* („*Nu ştiu dacă CITITORUL meu din 1880 ştie ceva despre un roman foarte celebru şi astăzi :* Les Liaisons dangereuses" — H.B., 72), supune această pasiune, trăită de el însuşi, în primul rînd, dar şi observată la alţii, unei riguroase analize, într-un „tratat" *Despre iubire.* „Morala" stendhaliană îşi află într-un sens corolarul în această carte, exemplară şi pentru dubla mişcare din care purcede întreaga operă, ţinînd cu aceeaşi violenţă de afect şi imaginaţie şi de inteligenţa lucidă (cf. titlul paradigmatic al unui studiu al lui Jean-Pierre Richard : *Cunoaştere şi tandreţe la Stendhal*). Efectele ei asupra cititorului modern sînt paradoxale deoarece personajele, supuse aceloraşi principii contradictorii, pot să-i apară „neverosimile". Dar ele chiar sînt „neverosimile" dacă le aplicăm regula de aur a romanului de tip determinist (balzacian), care cere ca, odată stabilite anumite premise psihologice, personajul să evolueze în conformitate cu ele, conformitate aici însemnînd progresiune în virtutea unei logici a cauzalităţii simple, ce exclude orice surpriză. Or, personajele stendhaliene ne surprind uneori, după cum observă exegeza la care ne referim, în felul în care ne surprind uneori personajele dostoievskiene. Revenim astfel, pe o cale ocolită, la un Stendhal „psiholog, chiar dacă, în această interpretare, este vorba de o psihologie abisală, pentru care conceptul de „analiză" (psihologică) devine inoperant. Altfel spus, în acele puncte nodale unde procesele psihologice se manifestă în mod imprevizibil, adeseori pentru subiectul însuşi, Stendhal renunţă la mijloacele clasicei „analize" (cel preferat de el este aşa-numitul „monolog interior"), explicite şi explicative, chiar dacă la el totdeauna economice, recurgînd fie la notaţia cea mai neutră, la un stil „simplu", învăţat — spune el, din dorinţa de a scandaliza, dar şi pentru a fixa un adevăr sub o formă frapantă — din *Codul civil* al lui Napoleon, la un fel de „grad zero al scriiturii" (iată, şi nu întîmplător, o nouă asemănare cu *Străinul* lui Camus), fie la hiatus, la tăcere, la spaţiul alb, discontinuitate ce urmează a deveni, prin activitatea cititorului, vie şi substanţială continuitate.

Ultimele două decenii — şi sub semnul lor se situează şi încercarea noastră — văd în Stendhal, tocmai pornind de

la această artă a lui de a utiliza elipsa, pe unul din marii precursori ai „noilor scriituri“ producătoare de sensuri, ce consacră ruptura cu cele în care prevalează funcția reprezentativă (re-producătoare de sensuri).

Recitită la două sute de ani de la nașterea scriitorului, creația stendhaliană se autodesemnează ca operă ce consumă programat, ritualizînd-o, prin repetarea ei la termene fixe și în conformitate cu un anume ceremonial, întîlnirea dintre operă și cititor, întîlnire în afara căreia opera nu se poate realiza (rămîne o pură virtualitate). Ca loc ce depune mărturie și constată că întîlnirea, într-adevăr, s-a produs, „textul-aniversare“ este și unul dintre cele mai direct vorbitoare semne ale „succesului“. Stendhal a înțeles acest mecanism. Iată de ce opera sa, ce-și proiectează formal succesive întîlniri cu cititorii, încearcă să se construiască pe sine participînd la ritualul aniversării, ca o chemare ce nu se împlinește decît prin răspunsuri, ca o chemare ce se împlinește și prin *acest* răspuns, al nostru.

(Im)pactul cu cititorul

„Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde."

Stendhal

Orice scriitor, în mod mai mult sau mai puţin conştient, mai mult sau mai puţin *explicit* (uneori explicitarea mergînd pînă la declaraţia *programatică*, şi acesta este cazul lui Stendhal), îşi face opera ca proiecţie în funcţie de un virtual cititor, prezenţă fantasmatică, *persona*, percepută ca instanţă duală fără chip : cititorul de astăzi, cititorul de mîine. Aici „mîine" trebuie citit ca răscumpărare a unui „astăzi" vitregit de cititorul sperat, construit mental de autor, cititorul „ideal" pe care acesta şi-l doreşte, sau, dimpotrivă, ca re-producere infinită a unui „astăzi" în care autorul este (pe deplin — situaţie mai curînd numai teoretic posibilă) satisfăcut de cititorul său. În ambele cazuri — insatisfacţie, satisfacţie, în raportul autor/cititor —, deşi impresia celui ce le imaginează poate fi de puternică proiectare pe un ax cronologic, efectul este iluzoriu, fenomenul fiind o acronie. Esenţa lui nu constă în opoziţia prezent/viitor, deci în succesiunea unor ocurenţe temporale identificate ca *istorie*, ci în opoziţia lectura cea rea/lectura cea bună, opoziţie în care primul termen figurează *in absentia* (dar în poziţie la fel de puternică), în cazul cînd dorită este de către autor re-producerea infinită a unui cititor ce-i este contemporan şi care îi satisface exigenţele. Asemenea nădăjduită re-producere pune dealtminteri foarte bine în lumină caracterul acronic al situaţiei descrisă de noi aici.

Or, la Stendhal, instanţa de lectură nu este numai duală — cititor prezent, cititor viitor —, ci *diferenţiat* multiplicată într-o *serie* de instanţe ce, dat fiind premisele arătate, poate fi identificată ca *istorie*. Chiar dacă şi la el acţionează factorul „răscumpărare", poziţia acestuia este subsidiară, mar-

ginală. Relaţia nu mai este de antinomie : prezent dezamăgit/viitor pe deplin recompensat, prezent ca eşec/viitor ca reuşită ; prezent pe deplin recompensat/viitor pe deplin recompensat (dar care ar putea şi să nu fie), ci de tip serial, prezentul fiind o instanţă într-o succesiune de instanţe pentru moment virtuale, dar care se vor actualiza ca tot atîtea „prezenturi". Cînd spune :

„Aşa se face că, după atîţia ani, vorbăria nesfîrşită şi pretenţioasă a domnilor Chateaubriand şi Salvandy m-a determinat să scriu Le Rouge et le Noir *într-un stil prea colţuros. Mare prostie, pentru că peste douăzeci de ani cui are să-i mai pese de talmeş-balmeşul* ipocrit (subl. ns. — vom reveni în cele ce urmează asupra criteriului *adevăr* ce condiţionează *noua formă* inventată de Stendhal) *al acestor domni? IAR EU TRAG UN BILET LA O LOTERIE AL CĂREI MARE CÎŞTIG SE REDUCE LA : A FI CITIT ÎN 1935"* (H.B., 232). Stendhal nu manifestă, în primul rînd, aşa cum s-ar putea crede, doar atît de omenescul şi de justificatul sentiment de frustrare încercat de orice artist ce nu se bucură de succesul total pe care şi l-a dorit (să nu uităm totuşi că Sainte-Beuve, *autoritatea critică* a epocii lui Stendhal, spunea despre opera acestuia : *„Am citit, sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal ; sînt de-a dreptul detestabile*").

Sensul fundamental al acestui text, atît de mult citat, este cu totul altul, dar el nu poate fi probabil bine înţeles decît dacă este pus în relaţie cu alte texte referitoare la „cititor" (este tocmai ceea ce vom încerca să facem noi aici). Putem descifra în el, neîndoielnic, şi unele semne ce ţin de o psihologie a insuccesului, şi ne-am putea chiar lansa într-o presupunere de felul următor : impactul cu opacitatea, cu obtuzitatea cititorului (ipostaziat, pentru Stendhal, în critic profesionist sau în confrate de breaslă) contemporan declanşează reacţia (mai întîi afectivă, apoi intelectuală) prin care scriitorul fuge într-un viitor ce, spre a fi cu adevărat compensator, trebuie conceput sub specia concretului. Acest „1935" este, pentru orgoliul rănit al creatorului, de o materialitate cu adevărat consolatoare, în timp ce intelectul său îl poate erija, prin reiterare (şi e tocmai ceea ce face Stendhal, în ale cărui texte „autobiografice" abundă declaraţiile de tipul celei menţionate), la rangul de certitudine. Printr-o metamorfoză specifică — specifică lui Stendhal —, un viitor vag,

ideal, abstract, se transformă într-un timp cu formă definită, fie și numai printr-o cifră : „1935". Cititorul ce va să vină, refugiu și consolare împotriva unui prezent ce-i lezează vanitatea exacerbată de insucces și, totodată, instanță supremă ce-l va încununa, dăruindu-i gloria și nemurirea, are astfel un chip : „1935". E de ajuns pentru ca Stendhal să poată face cu el un pact în alb împotriva cititorului pe care-l întîlnește în gazetele și saloanele vremii sale. Un pact în alb, dar și un *pariu* (după cum vom vedea) cu sine a cărui miză este succesul său situat *cu precizie matematică* într-un viitor relativ depărtat. Iată noutatea : scriitorul nu vorbește despre gloria sa postumă *în termeni figurați*, ci în termenii unei cronologii foarte exacte, viitorul operei sale nu mai e învăluit într-o orbitoare lumină *fabuloasă* ce șterge toate contururile, ci e un viitor pe măsura prezentului, un viitor foarte real și tangibil. Încă o dată : mitul, acronia devin, în proiecția stendhaliană a lui *exegi monumentum*, istorie, cronologie.

Interpretarea prin grila unei psihologii a succesului/insuccesului la artiști, oricînd posibilă dacă ne referim la omul (la artistul ca om) Stendhal, posibilă pentru că este ușor verificabilă statistic pe cazuri analoge, posibilă chiar și în pofida unor texte stendhaliene ce par a spune contrariul (ca unele dintre cele pe care le vom arăta mai jos), nu este pertinentă la nivelul poietic/poetic la care ne situăm noi. Frustrarea ce ar putea fi decelată chiar și „în negativ" în anumite texte nu ne poate eventual interesa decît ca factor ce pune în mișcare anumite mecanisme prin care Stendhal *se detașează* de ea și care devin productive atît în planul creației cît și — ceea ce de fapt se implică în ceea ce spunem — în planul reflecției asupra creației. Ne gîndim la o adevărată „prise de conscience" cu privire la *variatele, multiplele* moduri în care poate fi citită o operă de artă (cu privire, deci, la ceea ce Valéry va numi „*lectură plurală*"), „prise de conscience" cu punct de plecare într-un constat pe care orice artist îl poate face : între el și cititorii săi există uneori un „malentendu" care ține de incapacitatea acestora — istoric explicabilă — de a-i „înțelege" opera, „malentendu" însă nu ireductibil, căci, o dată cu trecerea timpului, el se va reduce treptat, prin multiplicarea lecturilor adecvate. Mitul, romantic prin excelență, al răscumpărării vinii cititorului contem-

poran unui autor „neînțeles" cîtă vreme este în viață, de către un cititor postum, care, printr-un fel de fericit hazard compensatoriu, va „înțelege", în sfîrșit, opera ignorată pînă atunci, este astfel recuperat istoric, iar reflecția lui Stendhal asupra artei este unul dintre principalele locuri ale unei astfel de recuperări. În noua ecuație, acest „fericit hazard" va avea o cu totul altă funcționalitate, el intrînd în calculul lui Stendhal ca o componentă istoric necesară ce-i determină în mare măsură specificul *muncii* lui.

Chiar dacă, după unii critici, clișeul : „Stendhal, scriitor neînțeles de către contemporanii săi" nu ar fi pertinent, deși a cunoscut o largă circulație [1], datele problemei, în esență, rămîn neschimbate (căci, oricum, Stendhal, nu s-a bucurat nici pe departe de gloria pe care și-o dorea, rămînînd cantonat, pentru confrații și criticii săi, mai curînd în zona unei iremediabile superficialități grațioase și mondene, fenomen ce amintește îndeaproape prima fază a receptării operei lui Proust). Pe de altă parte, această interpretare moderată, ce nu îngăduie a se vorbi de un insucces al lui Stendhal, ci doar de un succes nu îndeajuns de mare, ne oferă un argument puternic în tentativa noastră de a sustrage reflecția și acțiunea stendhaliană aplicate relației operei cu cititorul unei psihologii a frustrării, pentru a o situa pe un teren poietic/poetic specific.

Să ne reamintim cîteva fapte : *Roșu și Negru* cunoaște un succes de public (vînzîndu-se foarte bine) care, chiar dacă nu-l atinge pe cel al romanelor lui Balzac, este desemnat de editorul lui prin epitetul de „piramidal". Este drept că alte cărți (*Despre iubire*, *Armance*) sînt tot atîtea mari eșecuri în ochii criticii și publicului contemporan apariției lor. *Roșu și Negru* fusese dealtminteri primit cu oarecare răceală de critică, deși apreciat de Balzac, de Goethe, de saint-simonieni. Cînd Balzac, cu prilejul apariției *Mănăstirii din Parma*, își manifestă entuziasmul pomenind cuvîntul „geniu", el o face *„cu sentimentul de a-și lua un risc și de a enunța un paradox. Imaginea lui Stendhal rămînea cea pe care o evoca în chip oarecum condescendent bătrînul Sainte-Beuve, cea a unui om*

---

[1] Geneviève Mouillaud, *„Le Rouge et le Noir" de Stendhal — le roman possible*, Paris, Librairie Larousse, col. „Thèmes et textes", 1973, p. 11.

de spirit, a unui eseist de talent, dar nu a unui mare romancier" [1]. Succesul acesta moderat pare a fi — îndată după moartea lui Stendhal (1842), cînd opera lui cade în uitare — și efemer. De aceea, cînd ia naștere, în preajma anului 1860, dată marcată de Stendhal însuși ca prim moment cînd își va afla cu adevărat cititorii, un cerc de admiratori fervenți (în jurul cunoscutei École normale supérieure), revirimentul pare a ține de miracol, iar afirmațiile stendhaliene cu privire la soarta operei sale încep să fie citate ca tot atîtea premoniții. Alte paliere de lectură prevăzute de Stendhal par a se fi verificat de asemenea : 1880, lansînd, prin Taine, interpretarea, încă foarte persistentă, ce vede în el un maestru al „analizei psihologice" ; 1935, 1950, ce și-l revendică pe Stendhal ca precursor al romanului „condiției umane" și al „Noului Roman". Cum să ne explicăm aceste potriviri de date ? Este vorba doar de simple coincidențe ? Sau, cu adevărat, adică în sensul propriu al cuvîntului, de premoniții ? Nici premoniția, nici coincidența nu pot fi un răspuns la întrebare din perspectiva în care ne situăm. Apoi, potrivirea de date este totuși aproximativă. Efectul iluzoriu că ar fi una sau cealaltă ia naștere din faptul că opera lui Stendhal, ca orice mare operă, este re-citită altfel odată cu fiecare schimbare importantă ce are loc în cursul istoriei literare. Iată de ce nu pe datele „prevăzute" de Stendhal trebuie să insistăm, transformîndu-l pe acest scriitor într-un fel de ciudat vizionar al posterității sale, ci pe faptul că, printr-o intuiție și o practică artistică, adică dintr-un loc al empiriei creatoare, el a ajuns să conștientizeze necesara existență a unor asemenea viitoare paliere succesive de lectură, teoretic infinite. El a făcut astfel un prim și mare pas către o *știință* a propriei faceri creatoare, pe un drum care va fi cel al lui Flaubert și al marilor poeți francezi de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Știința aceasta este un nod de paradoxuri. Ea este, mai întîi, o știință a întinderii nelimitate a propriei neștiințe. Stendhal știe că el scrie „probabil ca un orb", bîjbîind, căutînd într-o infinitate de forme scripturale posibile, instaurînd, treptat, o formă nouă, proprie, pe care o opune celor existente :

„CITITORUL nu trebuie să se îngrijoreze de povestea nefericirilor mele, în primul rînd pentru că poate sări cîteva

1. *Idem.*

pagini, şi-l rog din suflet s-o facă, fiindcă EU SCRIU PROBABIL CA UN ORB nişte lucruri foarte plicticoase chiar şi pentru 1835, ce să mai vorbim de 1880" (H.B., 77).

„Nu sînt timid, nici melancolic scriind şi expunîndu-mă RISCULUI de a fi fluierat; mă simt plin de curaj şi de mîndrie cînd scriu o frază ce ar scîrbi pe unul din cei doi giganţi (din 1835), domnii Chateaubriand sau Villemain.

Desigur că se va găsi şi în 1880 vreun şarlatan îndemînatec, calculat, la modă, ca aceşti domni astăzi. CITITORII mei vor crede că sînt invidios, asta mă întristează; acest meschin viciu burghez este, aşa mi se pare, cu totul străin de caracterul meu" (H.B., 254—255).

„Dar, pe vremea lui Ludovic al XV-lea, era totuşi ceva mai uşor să răzbaţi pînă la adevăr: nu mai trebuia să faci efortul să uiţi frumoasele fraze scrise de vreo douăzeci de scriitori, oameni cu mult talent şi plătiţi să mintă.

La Paris, eşti asaltat de idei gata făcute despre orice" (M. T., I, 36).

Paradigma propusă de aceste texte — căci de o paradigmă, după cum se va vedea, este vorba — se constituie pe coordonatele : invocarea reiterată, ca într-un ritual, a cititorului, ca instanţă anonimă (în epoci anterioare, ca aceea a clasicismului francez, scriitorii îşi puteau într-un sens nominaliza cititorii. Corneille, Racine, Molière ştiau că vor fi „citiţi" de „Curte şi Oraş" — „La Cour et la Ville" —, entităţi ce căpătau pentru ei pe dată chipul membrilor principalelor familii aristocratice şi burgheze din Franţa). Anonimă în sensul în care vorbim de un public anonim în societăţile moderne, în care accesul la opera de artă este mult mai larg, anonimă, dar omnipotentă şi omniprezentă. Avînd, totodată, un caracter tiranic de concret, prin riguroasa ei situare istorică, concreteţe ce exercită parcă asupra scriitorului o continuă presiune, supunîndu-l la o mereu bănuită, dar niciodată sigură exigenţă : *„O, CITITORULE din 1880, iartă-mi această lungă paranteză! Toate despre care vorbesc vor fi uitate atunci. Indignarea care-mi aprinde inima şi mă împiedică să mai scriu va fi ridicolă. Dacă în 1880 vom avea un gu[vern] acceptabil, cascadele, vîltorile, zbuciumul prin care va fi trecut Fr[anţa] ca să ajungă acolo vor fi uitate, istoria nu va mai scrie decît un singur cuvînt alături de numele lui [Louis-Philippe] : cel mai pungaş K[ing]"* (H.B., 151—152). Rela-

ţia dintre operă şi această instanţă este în profunzime una de tensiune, de echilibru în tensiune. La suprafaţă, echilibrul pare destabilizat în favoarea cititorului, scriitorul (opera pe cale de a se scrie) ştiind că acţiunea sa stă sub semnul „riscului" şi al hazardului („*eu scriu probabil ca un orb*"), un hazard nu numai sub specia scriiturii (cf. Mallarmé : „*hazardul învins cu fiecare cuvînt*"), ci, aici, în mod preponderent sub specia lecturii, adică a întîlnirii cu cititorul, inevitabilă, de neeludat, niciodată total previzibilă în manifestările ei concrete, totdeauna total previzibilă ca o condiţie *sine qua non* a realizării operei (prin lectură, din virtuală, opera devine actuală, reală). În lumina acestor două certitudini liminarii, Stendhal desfăşoară un enorm arabesc de tactici şi strategii savante, o susţinută *captatio benevolentiae*, prin subtile lamentări, invitaţii directe sau abia sugerate la o suspectă complicitate împotriva operei înseşi („*poate sări cîteva pagini, şi-l rog din suflet s-o facă*", „*eu scriu... nişte lucruri foarte plicticoase*"), descrieri de situaţii de lectură posibile, implorări întru comprehensiune şi indulgenţă, dar şi afirmarea propriei valori (ce părea cu o clipă mai înainte negată) prin opoziţie cu „giganţii" momentului, toate menite a conjura hazardul cel rău, întîlnirea cea rea cu cititorul, echivalentă cu o nonîntîlnire, deci cu irealizarea operei. În alte texte, referirea se face la mari scriitori din trecut, dar sensul ei rămîne acelaşi : delimitarea lui Stendhal de o formă existentă, indiferent de succesul ei la public, de consacrarea ei ca valoare, necesitatea imperios resimţită de a crea o formă nouă, nemaiîntîlnită încă. Autorii în raport cu care are loc delimitarea, mai vechi sau mai noi, sau chiar viitori, suferă de ceea ce Stendhal numeşte cînd „ipocrizie", cînd „şarlatanism" („*Desigur că se va găsi şi în 1880 vreun şarlatan îndemînatec*", „*oameni cu mult talent şi plătiţi să mintă*"). Cît despre el, îşi propune să scrie „*asemănător după natura pe care o văd foarte limpede în unele momente*", ceea ce, *la prima evaluare*, nu pare a fi tocmai calea cea mai sigură a înnoirii, paradox pe care îl vom discuta la locul cuvenit.

Mai apare, detaşîndu-se pe fondul acestei mixturi semantice făcută din orgoliu exacerbat ce acum se ascunde, acum se declară ostentativ, şi din modestie nu foarte convingătoare, un termen ce ne reţine atenţia : „calculat", epitet aplicat „şarlatanului îndemînatec", „la modă", scriitorului „cu mult ta-

lent" care este, pentru Stendhal, Chateaubriand sau Villemain, Balzac sau Lamartine etc. Sensul lui este pejorativ. Și totuși... Frapantă este utilizarea lui într-un context referitor la succesul operei, succes obținut printr-un calcul (în aceeași arie semantică se înscrie, întărind interpretarea pe care o încercăm, și : „îndemînatec"). În relația cu cititorul, așadar, poate interveni un „calcul", prin care hazardul cel rău, insuccesul ar putea fi dejucat, răsturnat în opusul său. Dar există calcul și calcul : dinspre polul negativ, pejorativ, sensul termenului poate să alunece spre polul pozitiv. Prin acest hățiș de negații și de afirmații, prin această mișcare dialectică ce comportă înaintări și întoarceri, construcții și deconstrucții, Stendhal se apropie (s-a și apropiat) de ideea, ce va deveni obsesivă la el, unei opere astfel făcute (calculate, „fabricate", cum va spune mai tîrziu Valéry) încît să aibă cele mai multe șanse de a capta (precum un obiect cu multiplă funcționalitate) interesul cititorului, al unui cititor diversificat la infinit. Stendhal respinge „calculul" autorilor pe care îi disprețuiește, fiind el însuși în plin „calcul", opunîndu-le propriul lui „calcul". Căci ce altceva este evaluarea, la rece, a propriilor calități și defecte, a propriilor șanse și riscuri ? Și ce altceva este reflecția sistematică pe care o întreprinde asupra propriului mod de a scrie, mereu definit prin raportare la cîteva criterii-limită, sinceritatea, exactitatea, plăcerea resimțită în momentul acțiunii de a scrie (criterii conotate ca ținînd de „firesc", de „natural", de „adevărat", și, prin chiar aceasta, ocultînd orice asociație cu ideea de „calcul") ?

„*Desigur că găsesc multă PLĂCERE scriind de mai bine de o oră și căutînd să-mi descriu* exact *senzațiile din vremea domnișoarei Kubly, dar cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt, să citească această îngrămădeală de* eu *și* mine ? *Chiar și mie însumi mi se pare* urît mirositoare. *Ăsta-i cusurul acestui gen de scrieri, cărora nu le pot adăuga nici un fel de sos de șarlatanism pentru a le face mai îmbietoare. Oare voi cuteza să precizez : ca în* Confesiunile *lui Rousseau? Nu, în ciuda absurdității uriașe a acestei obiecții, se va crede iar că sînt invidios, sau mai degrabă că încerc să stabilesc o comparație înfricoșătoare prin absurditatea ei cu capodopera acestui mare scriitor.*

Afirm încă o dată și pentru totdeauna că îi disprețuiesc din toate puterile și sincer pe domnii Pariset, de Salvandy,

Saint-Marc Girardin și alți palavragii, lefegii pedanți și iezuiți de la Journal des Débats, *dar pentru atîta lucru nu mă cred mai aproape de marii scriitori. Nu cred că am vreun alt dar care să garanteze valoarea mea în afară de acela de A ZUGRĂVI ASEMĂNĂTOR DUPĂ NATURA pe care o văd foarte limpede în unele momente; în al doilea rînd, sînt sigur de DEPLINA MEA BUNĂ-CREDINȚĂ, de DRAGOSTEA MEA PENTRU ADEVĂR; în al treilea rînd, și de PLĂCEREA MEA DE-A SCRIE, plăcere care mergea pînă la nebunie în 1817, la Milano, în casa domnului Peronti,* corsia del Giardino" (H. B., 254—255).

Dar, chiar în timp ce, uzînd de o retorică de un perfid rafinament, îl acuză pe Rousseau cel din *Confesiuni* de „șarlatanism", înălțîndu-i totodată în slăvi opera (acest „șarlatanism" ne conduce iar spre ideea de necesar „calcul" scriptural) și situîndu-se cu mincinoasă modestie în raport cu el, Stendhal este el însuși în plin „șarlatanism". El provoacă bunăvoința cititorului minimalizîndu-și opera („*dar cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt*" etc. etc.) și asigurîndu-l totodată de deplina lui „bună-credință" etc., chiar în timp ce este pe cale de a-l „mistifica" printr-o calculată dialectică a ficțiunii și nonficțiunii, ce pare a-și mărturisi mecanismul (cu cea mai mare „inocență" și „bunăcredință") tocmai în clipa cînd și-l ascunde (cu cea mai rafinată, savantă artă):

„*Unde se va găsi CITITORUL care, după patru sau cinci volume pline cu* eu *și* mine, *nu va dori să verse pe mine nu un pahar cu apă murdară, ci o sticlă cu cerneală?* (Din nou: aceeași tentativă *calculată* de *captatio benevolentiae* — n.ns.). *Cu toate acestea, o, CITITORULE, tot răul e doar în aceste șapte litere: B, R, U, L, A, R, D, care formează numele meu și îmi preocupă amorul propriu. Presupune că aș fi scris* Bernard, *cartea aceasta n-ar mai fi, ca și* Vicarul din Wakefield (*emulul ei întru INOCENȚĂ*), *decît un roman scris la persoana întîi.*

Va trebui cel puțin ca persoana căreia îi voi lăsa moștenire această operă postumă să pună vreun redactor de duzină să taie toate aceste detalii de duzină, un nou Amédée Pichot sau un viitor domn Courchamps. Se spune că niciodată nu mergi atît de departe în opera d'inchiostro (în ita-

liană : opera literară, expresie luată de Stendhal din Ariosto, *Orlando furioso* — n.ed. Modest Morariu) *ca atunci cînd nu știi unde mergi. Dacă întotdeauna ar fi așa, prezentele memorii, care zugrăvesc o* inimă de om, *cum spun domnii Victor Hugo, d'Arlincourt, Soulié, Raymond etc., etc., ar trebui să fie un lucru grozav. Toți acești* eu *și* mine *mă torturau ieri seară (14 ianuarie 1836), în timp ce ascultam* Moise *de* Rossini. *Muzica bună mă face să mă gîndesc mai intens și mai limpede la ceea ce mă preocupă*" (H. B., 298—299).

După cum vom vedea, unul din centrii de interes ai reflecției stendhaliene asupra propriei opere este cel constituit de „*toți acești* eu *și* mine" care-l „preocupă" pe scriitor pînă la a-l „tortura", și asupra cărora nu scapă nici un prilej pentru a „gîndi intens". Dilema lui Stendhal este : cum să fii „sincer" și de bună-credință în relația cu cititorul, redînd „adevărul" observațiilor și sentimentelor tale cu „exactitate", și totodată să-i captezi interesul prin caracterul *semnificativ și din punctul lui de vedere* a ceea ce îi oferi tu spre lectură. „*Îngrămădeala excesivă de* eu *și* mine", ce-i pare lui Stendhal însuși „*urît mirositoare*", poate stîrni în cititor o reacție de refuz („*cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt*", „*unde se va găsi cititorul care, după patru sau cinci volume pline cu* eu *și* mine, *nu va dori să verse pe mine nu un pahar cu apă murdară, ci o sticlă de cerneală ?*" etc., etc.). Această dilemă s-ar putea reduce la întrebarea : cum să *fii*, tu, autor ce ți-ai fixat drept regulă majoră faptul de a „*zugrăvi asemănător după natura pe care o vezi foarte limpede în unele momente*", „natură" care pentru Stendhal este, în primul rînd, propriul lui suflet, cum să *fii*, deci, într-un spațiu al ficțiunii, al literaturii, adică, menținîndu-te totodată într-un plan al realului care, pe de altă parte, într-o *imposibilă* transcripție întru totul fidelă, nu-l poate interesa pe nimeni altul decît pe tine.

Stendhal găsește o soluție *sui generis :* în *Viața lui Henry Brulard* el *este* în spațiul (semnificativ pentru multitudinea cititorilor săi) literaturii, lăsînd în același timp, prin crearea unui „efect de real", impresia că se află în afara acestui spațiu. Printr-un artificiu foarte „calculat", el își asumă numele fictiv de Henry Brulard ca pe un nume ce i-ar aparține cu *adevărat* („*tot răul e în aceste șapte litere : B, R, U, L, A R, D, care formează numele meu*"), întărind credibili-

tatea acestui „fals" prin referirea la romanul lui Goldsmith: „PRESUPUNE *că aş fi scris* Bernard, *cartea aceasta n-ar mai fi, ca şi* Vicarul din Wakefield (*emulul ei întru inocenţă*), *DECÎT UN ROMAN SCRIS LA PERSOANA ÎNTÎI*". O ficţiune (Brulard), opusă alteia (Bernard), într-un context în care, în mod paradoxal, obiectul real este tocmai un roman, *Vicarul din Wakefield,* capătă astfel ea însăşi, printr-un complicat joc strategic, statut de obiect real. Iluzia creată de Stendhal e perfectă: masca s-a identificat cu obrazul, convenţia zugrăvirii după natură cu natura însăşi. Semnele credibilităţii sînt multiplicate prin categoricul „presupune" şi, de asemenea, prin surprinzătorul „decît", ce acoperă de dispreţ orice *„roman scris la persoana întîi.* Mai mult încă: *„toate aceste detalii de duzină"* urmează a fi tăiate de *„vreun redactor de duzină"* după moartea lui Stendhal, cînd opera va fi publicată, nouă formă de colaborare cu cititorul viitor, căci altminteri reducţia ar putea fi întreprinsă de Stendhal însuşi. Astfel, *Viaţa lui Henry Brulard* este şi nu este un *„roman la persoana întîi"*, statutul său ambiguu realizîndu-se numai datorită relaţiei de conivenţă pe care Stendhal o menţine, prin mijlocirea a variate şi abile strategii, cu cititorul. „Sinceritatea", „exactitatea", „adevărul" operei nu pot exista în sine, ci doar ca (efect de) „sinceritate", (efect de) „exactitate", (efect de) „adevăr" pentru (receptate ca atare de) cititor. Stendhal descoperă de fapt, printr-o practico-teorie proprie, că arta nu poate fi niciodată (chiar dacă şi-ar propune programatic aceasta) o copie a realului, sau un simulacru al lui, şi că, atunci chiar cînd pare a fi aceasta, totul se întemeiază pe o convenţie între operă şi cititor. Această convenţie va decide aşadar, în ultimă instanţă, dacă *Viaţa lui Henry Brulard,* de exemplu, va fi citită ca autobiografie sau ca roman autobiografic, sau, de asemenea, şi în acelaşi timp, ca ambele deopotrivă. Clivajul creat de Stendhal prin „falsul" arătat mai sus (un nume fictiv opus unui alt nume fictiv ce este dat drept real), clivaj menit să exhibeze o *diferenţă* într-un spaţiu sesizat mai întîi ca omogen (ca spaţiu fictiv, sau, dimpotrivă, ca spaţiu nonfictiv), înscrie în textul însuşi posibilitatea de a se lăsa citit ca document memorialistic, ca literatură, ca ambele *simultan.* Ambiguitate deliberat construită, prin mijlocirea căreia textul reflectează în imanenţa sa asupra propriului său statut: literatură sau

nonliteratură, sau ambele în același timp ? Placa turnantă ce permite această alunecare dintr-o ordine în cealaltă este pronumele la persoana întîi, prin el textul putînd fi marcat și ca literar („*roman la persoana întîi*") și ca nonliterar („*memorii*"). Utilizarea persoanei a treia, mai avantajoasă din anumite puncte de vedere (marchează povestirea ca fiind literară și, mai ales, o diferențiază în raport cu cele scrise de Chateaubriand etc., deci de autori contemporani „la modă"), prezintă *în acest moment* pentru Stendhal inconvenientul major de a nu „*putea reda mișcările interioare ale sufletului*".

Stendhal îi recitește pe Balzac, pe Chateaubriand, *împotriva* consensului de lectură în vigoare în jurul anilor 1830, scriindu-și opera împotriva acestui consens, împotriva a ceea ce înseamnă, în acel moment, pentru opinia comună, literatura, cea mai bună literatură contemporană, în virtutea unui dublu pariu : pe de o parte, șansa lui de a le egala audiența și gloria nu e posibilă decît dacă scrie *altfel* decît ei, decît dacă, din imitatorul lor (virtual) devine cel ce li se opune printr-o nouă formă de „frumos" ; pe de altă parte, această nouă formă trebuie să fie cu bătaie lungă, să fie viabilă încă peste generații și generații (în „1935").

Stendhal își cîntărește îndelung șansele, în calitate de critic al lui Balzac și al lui Chateaubriand. Dar capacitatea de a vedea critic operele altora nu e o garanție pentru capacitatea ta de a face o operă de valoare :

„*Dar poate fi numit talent faptul că simți defectele altora ? Văd că cei mai proști pictori își dau foarte bine seama de defectele confraților : domnul Ingres are perfectă dreptate în privința domnului Gros, și domnul Gros, în privința domnului Ingres* (Îi aleg pe cei despre care poate că se va mai vorbi în 1935") (subl. ns. ; H. B., 13).

El își joacă totuși șansa, situîndu-se *în opoziție* față de Balzac și Chateaubriand, ce devin astfel, printr-o răsturnare paradoxală, funcționînd ca lege în evoluția artelor și a literaturii, „modelele" sale, într-un sens special : în negativ. Situarea față de Chateaubriand este mai nuanțată, lectura lui fiind făcută în funcție de un numitor comun : marea tentație resimțită *și* de Stendhal de a-și scrie opera la persoana întîi, tentație pe care el o presimte primejdioasă pentru proiectul său novator. El vrea să spună „adevărul", acesta ar putea fi

un criteriu care i-ar garanta interesul cititorilor din următoarele sute de ani, şi spunerea acestui adevăr cu „sinceritate" totală (de unde şi obsesiva referire la *Confesiunile* lui Rousseau) pare posibilă prin transcrierea unui monolog al conştiinţei, transcriere favorizată, la prima vedere, tocmai de utilizarea acelor „eu" şi „mine" ce au făcut gloria lui Chateaubriand şi care bîntuie ca un coşmar clipele de reflecţie ale lui Stendhal :

„*Seara, întorcîndu-mă destul de plictisit de la serata ambasadorului, mi-am spus : ar trebui să-mi scriu viaţa [...]*

Ideea îmi surîse. Da, dar această cantitate îngrozitoare de Eu *şi* Mine ! *Destul pentru a-l indispune chiar şi pe CITITORUL cel mai îngăduitor.* Eu *şi* Mine, *asta ar însemna, exceptînd talentul, să fiu şi eu asemenea domnului de Chateaubriand, acest rege al egotiştilor. [...]*

E adevărat că s-ar putea scrie folosind persoana a treia, el *făcu,* el *spuse. Da, dar cum să mai redai mişcările interioare ale sufletului ? Mai ales în privinţa asta mi-ar plăcea să-l consult pe di Fiori*" (H. B., 11).

„Egotismul" lui Chateaubriand, „egotismul" lui Stendhal : iată un loc de coincidenţă şi totodată un loc de unde se poate proclama starea de beligeranţă prin construirea unei opere tot „egotiste", dar *polemic* egotiste — şi citită ca atare printr-un efect de intertextualitate — în raport cu prima. Toată „*această cantitate îngrozitoare de* Eu *şi* Mine", pe care-i întîlneşte la Chateaubriand, sînt, pentru Stendhal, o *utilă trambulină*, ce-l lansează departe de opera abhorată, dar abhorată tocmai pentru că autorul *Amintirilor egotiste* este bîntuit de o ispită similară. Am putea spune că Chateaubriand este un adevărat maestru al lui Stendhal : opera lui, respinsă de acesta, copleşită de el cu epitete injurioase, este prin excelenţă generatoare de o *nouă* operă, cea a lui Stendhal, ce întreţine, chiar în momentul producerii ei, relaţii strînse şi vivace cu modelul împotriva căruia se constituie şi lucrează.

Cheia noii forme căutate de Stendhal ar fi deci o rezolvare formală acceptabilă pentru serii succesive de cititori ai „adevărului" purtat de „aceşti Eu şi Mine". Am putea spune, provizoriu, că soluţia stendhaliană ar fi cea a *prezenţei lor ca absenţă*, a spunerii lor prin ceea ce apare ca nonspunerea lor. Mult respinsul „*étalage du moi*" romantic este astfel evitat, şi totuşi opera rămîne puternic marcată ca spunere a

unui „eu". Acest paradox al scriiturii stendhaliene a fost discutat de exegeza „tradițională" în termeni de parțială apartenență la romantism (exact ca și în cazul lui Flaubert), ceea ce nu este acceptabil în lumina noilor teorii cu privire la intertextualitate, ce ni se par mult mai pertinente: forma inventată de Stendhal *integrează polemic* romantismul, ea trebuie privită în totalitatea ei, ca sistem global, ce nu poate fi, cum s-a făcut, definită în regim heterogen: parțial „romantică", parțial „realistă".

Presiunea la care este supus Stendhal este dublă. Pe de o parte, el crede încă în putința aplicării (în numele principiului „adevărului") a ceea ce am numi regula unui *mimesis* absolut, a unei reprezentări fidele absolute, regulă pe care nu o poate concepe în afara utilizării pronumelui la persoana întîi. Pe de altă parte, necesitatea de a se delimita de autorii de mare succes ai epocii, la care trimite, în contextul dat, utilizarea pronumelui personal la persoana întîi, puternic conotat stilistic ca fiind în maniera lui Chateaubriand etc., inflația, de asemenea, produsă prin romantici, a acestei utilizări, par a i-o interzice cu desăvîrșire. Un alt argument, pe care, ironic, Stendhal și-l oferă drept consolare:

„Ceea ce mă consolează oarecum pentru impertinența de-a înșira atîția eu *și* mine *e presupunerea că mulți oameni foarte comuni din acest secol al XIX-lea fac același lucru. Prin 1880 vom fi, așadar, inundați cu* Memorii, *și toți acești* eu *și* mine *nu mă vor deosebi deloc de restul lumii. Domnul de Talleyrand, domnul Molé își scriu memoriile. Domnul Delécleuze, de asemenea"* (H. B., 193).

Punîndu-și, încă din primele pagini ale *Vieții lui Henry Brulard*, această întrebare-cheie: a-l folosi, în scris, pe *eu* sau pe *el*, Stendhal multiplică perspectivele asupra operei mereu în funcție de o conexiune cu un anume (variabil) palier istoric, văzut, am spune, dintr-o perspectivă fenomenologică, prin proliferarea unghiurilor de vedere particulare, concrete: ale unui (unor) autor(i), ale unui (unor) cititor(i). Sînt fixate cîteva praguri istorice — 1815, 1835, 1860, 1880, 1935 — ce revin obsesiv. E ca un joc de oglinzi în care se formează imaginea multiplă, și variabilă, a unuia și aceluiași obiect: opera. Sînt efecte de apropiere și de îndepărtare în raport cu aceasta, prin care timpul se spațializează, căpătînd un fel de materialitate palpabilă, ce poate fi măsurată istoric. Im-

presia globală este una de intimă scrutare a șanselor proprii, dar și de autodistanțare ironică, prin relativizarea cunoașterii ca rezultat al multiplicării unghiurilor spațio-temporale din care este privită opera. Este, vom vedea, modul profund caracteristic pentru Stendhal de a se apropia de „adevăr", de cel al operei, dar și de cel al lumii la care referă opera. Ni se pare a recunoaște aici un fenomen de izomorfism asupra căruia trebuie să insistăm : există, vrem să spunem, o analogie între modul în care (alegem o „scenă" cu valoare emblematică) Fabrice del Dongo vede bătălia de la Waterloo, al cărei „adevăr" este cel pe care îl „focalizează" „privirea" personajului (procedeu mult comentat de exegeza stendhaliană și pe care îl considerăm a participa la marea mutație survenită în domeniul romanului care, din esențialist, devine fenomenologic), și felul cum Stendhal însuși își vede propria operă (în relație cu alte opere, în relație cu diferite mentalități istoric condiționate), al cărei „adevăr" este cel pe care îl „focalizează" „privirea" cititorului (cel din 1835, din 1860 etc.) și, de asemenea, a „cititorului" care este autorul însuși în raport nu numai cu alte opere, dar și cu propria-i operă, pe cale de a se face :

„*Văd limpede că mulți dintre scriitorii care se bucură de mare faimă sînt îngrozitori. Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand* (*un fel de Balzac*) *ar fi o blasfemie, în 1880 va fi un* truism. *În privința acestui Balzac am fost întotdeauna consecvent ; apărut prin 1803,* Geniul creștinismului *mi s-a părut ridicol*" (H. B., 113).

Ca și pariul pascalian, pariul lui Stendhal nu poate miza decît pe un singur „raționament" : pe un „da" menținut împotriva tuturor conjecturilor ce-l minează. Stendhal va spune acest „da" nu „talentului", nu „geniului" său, concepte pe care le va pune pur și simplu între paranteze tocmai pentru că nimic, din punctul lui de vedere, nu le poate valida, ci gestului de a scrie, unei *praxis* a scriiturii mobilizată de dorința de a spune cu cît mai mare „exactitate", cu cît mai mare „precizie", „adevărul", mobilizată, de asemenea, de „plăcerea" de a scrie :

„*Iată raționamentul care m-a liniștit în privința acestor memorii. Să presupunem că voi continua manuscrisul și că, o dată scris, nu-l voi arunca în foc ; în nici un caz n-am să-l las unui prieten care ar putea deveni habotnic sau vîndut*

vreunui partid, ca acel papă-lapte de Thomas Moore, ci unui librar, domnului Levavasseur (Piața Vendôme, Paris), de exemplu.

Iată, așadar, un librar care, după moartea mea, se pomenește cu un uriaș tom legat, cuprinzînd această detestabilă scriere. Va pune să i se copieze cîteva pagini și va citi; dacă lucrul i se va părea plicticos, dacă nimeni nu va mai pomeni de domnul de S[tendhal], va lăsa baltă tot acest talmeș-balmeș, care va fi poate regăsit după două sute de ani, ca și memoriile lui Benvenuto Cellini.

Dacă-l tipărește și lucrul pare plicticos, după treizeci de ani se va vorbi despre el tot așa cum se vorbește astăzi despre poemul Navigația *al lui Esménard, spionul despre care se discuta adeseori la mesele domnului Daru în 1802. Și să nu uităm că acest spion era, așa mi se pare, cenzorul sau directorul tuturor ziarelor care-l* poffau (*de la to* puff) *săptămînă de săptămînă cu mult zel. Era un Salvandy al epocii sale, încă și mai nerușinat, dacă-i posibil, dar cu mai multe* idei.

Așadar, confesiunile mele nici nu vor mai exista după treizeci de ani de la tipărirea lor în cazul că acești Eu *și* Mine *vor plictisi prea tare CITITORII; totuși, eu voi fi avut PLĂCEREA de a le fi scris și de a-mi face astfel un temeinic examen de conștiință. Mai mult, dacă obțin succes, am șansa să fiu citit în 1900 de sufletele pe care le iubesc, viitoarele doamne Roland, Mélanie Guilbert etc. ...*" (H. B., 12—14).

Așadar, indiferent de soarta operei, *plăcerea* de a scrie există, în clipă, Stendhal afirmînd neîncetat ceea ce am putea numi un *hedonism scriptural*. Ar trebui totuși să ne corectăm pe dată, dacă dăm termenului de „hedonism" sensul lui vulgarizat (în formula noastră noi i-l dăm pe cel originar), deoarece această plăcere nu rămîne gratuită, ea fiind indisociabilă de plăcerea de a ajunge la cunoașterea adevărului („*eu voi fi avut plăcerea de a le fi scris și de a-mi face astfel un temeinic examen de conștiință*"):

„Îmi aduc aminte că, în Evul Mediu, sînii mari nu erau la modă, femeile care aveau nefericirea să aibă sîni purtau corsete, care-i comprimau și-i ascundeau pe cît cu putință. Poate că CITITORUL consideră amintirea aceasta cam ușuratică; nu folosesc intenționat acest ton ca să par spiritual. Ferească Dumnezeu! dar țin la libertatea mea de limbaj.

Douăzeci de secunde am căutat o perifrază și n-am găsit nimic inteligibil. Dacă asemenea libertate îi va stîrni CITITORULUI dezaprobarea, atunci îl îndemn să închidă cartea; căci pe cît de rezervat și de insipid sînt la tejgheaua mea și la întrunirile cu confrații mei oameni de afaceri, pe atît de natural și simplu vreau să fiu seara, cînd scriu acest jurnal. Dacă aș minți cît negru sub unghie, toată PLĂCEREA s-ar duce de rîpă și n-aș mai scrie. Mare păcat!" (M. T., I, 37—38).

În ultimă instanță, singurul lucru important și care garantează valoarea și perenitatea operei este „a fi adevărat".

Obsesia unei opere care va continua a se face, în sensul cel mai material cu putință (un redactor „de duzină" extirpînd din ea toate detaliile „de duzină", un librar, desemnat pre numele și cu adresa sa exacte, care va decide dacă opera merită sau nu să fie publicată, gest la fel de hotărîtor, la urma urmei, pentru soarta operei, ca și cel de a o fi scris etc.), și după moartea autorului, facere reglementată, încă o dată și încă o dată, de relația ei cu cititorii, se organizează într-un adevărat sistem, în ceea ce putem numi o „teorie a lecturii". Stendhal o construiește prin deducție și analogie, pornind de la observarea unor fapte pozitive, verificabile, consemnate de istoria mentalităților și a receptării operelor artistice (cf. trimiterea la memoriile lui Cellini, la obscurul Esménard etc. etc.). Să notăm că în ultimul paragraf citat apare numele autorului: S[tendhal], nu Brulard, care nu zdruncină, ci, dimpotrivă, consolidează credibilitatea „falsului" analizat de noi mai sus: „Bernard" (ca posibil nume fictiv), „Brulard" ca nume dat ca real, dar nu Beyle, care nu apare în versiunea definitivă a textului, ci doar în prima versiune a unei note biografice marginale (sub forma „Beyl"[e]), înlocuită ulterior cu versiunea „*Poate că în loc de atîta flecăreală, ajunge doar: Brulard*" (H. B., 11—12, nota 3).

Să reținem totuși și ideea unei autarhii a actului de a scrie: chiar dacă nu va avea succes, chiar dacă-și va „*plictisi prea tare*" viitorii cititori, „plăcerea" în sine de a scrie și „*temeinicul examen de conștiință*" posibil, susține Stendhal în repetate rînduri, doar prin mijlocirea unei acțiuni scripturale, îi justifică oricum tentativa. Nu în plan estetic, validarea, în acest plan, nefiind posibilă decît prin mijlocirea instanței de lectură, ci în plan etic, psihologic și gnoseolo-



gic. „Pariul" de a scrie merită să fie ţinut, căci indiferent de succesul sau insuccesul operei, cel ce scrie nu pierde. Faimosul „bilet de loterie" este totdeauna cîştigător. Raţionamentul din paragraful *„Aşadar, confesiunile mele... Mélanie Guilbert* etc. ..." are o formă analogă cu binecunoscutul pariu al lui Pascal.

În ambiguitatea creată şi menţinută prin permanenta modificare a locului din care se priveşte, loc ocupat totdeauna de o instanţă de lectură *concretă* (cf. *„mă simt plin de curaj şi de mîndrie cînd scriu o frază ce-ar scîrbi pe unul dintre cei doi giganţi* [din 1835] [n.ns. : data aceasta situează pe neaşteptate sub semnul *relativităţii* şi al deriziunii „adevărul" exprimat prin sintagma *„cei doi giganţi"], domnii Chateaubriand sau Villemain"* etc. etc.), într-un spaţiu-timp pluricentric, forma literară *nouă*, opusă celei *vechi*, este ironic sesizată şi ca formă virtual veche, şi care îşi va realiza într-un viitor mai mult sau mai puţin previzibil această virtualitate (*„Prin 1880 vom fi, aşadar, inundaţi cu* Memorii, *şi toţi aceşti* eu *şi* mine *nu mă vor deosebi deloc de restul lumii"* ; *„Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand [un fel de Balzac] ar fi o blasfemie, în 1880 va fi un* truism"). Istoria receptării unei opere este marcată de „truismele" care o jalonează (de „locurile comune", de „clişeele" judecăţii critice, am spune noi azi). Stendhal surprinde aici un mecanism-cheie, cel a blocării şi deblocării diferitelor adevăruri despre una şi aceeaşi operă. El surprinde perpetua racordare a mecanismului receptării operei la mentalitatea, mereu variabilă, a diferitelor epoci, la „ideea" pe care acestea şi-o fac despre una şi aceeaşi realitate (deci la o istorie a „truismelor" în general) :

„Nefiind în stare de nimic, nici chiar să compun scrisori oficiale impuse de profesiunea mea, am aprins focul şi-am scris cele ce urmează, fără să mint, sper, fără să-mi fac vreo iluzie, cu PLĂCEREA cu care i-aş scrie unui prieten. CARE VOR FI IDEILE ACESTUI PRIETEN ÎN 1880? Cît de diferite de-ale noastre! Pentru trei sferturi din cunoştinţele mele, următoarele două idei : cel mai ticălos king *şi* făţarnicul tătar (n. ed. Modest Morariu : Referire la Louis-Philippe şi, respectiv, la ţarul Rusiei), *lipite de două nume pe care nu îndrăznesc să le scriu, reprezintă astăzi o înspăimîntătoare imprudenţă, o grozăvie ; în 1880 aceste aprecieri vor*

deveni truisme *pe care nici măcar un Kératry al epocii nu va mai îndrăzni să le repete. Iată un lucru nou pentru mine ; să vorbești unor oameni despre al căror spirit, educație, prejudecăți, religie habar n-ai ! Ce încurajare pentru a fi adevărat, numai și numai* adevărat, *e singurul lucru care rezistă. Benvenuto a fost* adevărat *și-l urmărești cu plăcere, ca și cum abia ieri ar fi scris, în timp ce peste paginile iezuitului Marmontel sari, în ciuda tuturor precauțiunilor posibile pe care și le ia pentru a nu displăcea, ca un adevărat academician ce este. La Livorno am refuzat să-i cumpăr memoriile cu douăzeci de gologani volumul, eu care ador acest gen de scrieri.*

Dar cîte precauțiuni pentru a nu minți !

La începutul acestui capitol, de exemplu, există un fapt ce poate trece drept lăudădroșenie : nu, CITITORULE, n-am fost soldat la Wagram în 1809.

Trebuie să știi că înaintea dumitale cu patruzeci și cinci de ani era o modă să fi fost soldat sub Napoleon. *Astăzi, așadar, 1835, faptul că ai fost soldat la Wagram este o minciună cît se poate de demnă și e preferabil s-o scrii direct decît s-o lași să se subînțeleagă doar, fără minciună absolută* (jesuitico more)" (subl. ns. ; H. B., 14—15).

„Plăcere" și „adevăr" : două suprafețe de coincidență între lectură și scriere. Relația cu opera, relația cu cititorul : o relație concepută în termeni de plăcere și de adevăr, intensitatea plăcerii fiind în funcție de intensitatea adevărului descoperit și comunicat. Pentru Stendhal, după cum vom vedea — dar și textele deja citate au arătat-o îndeajuns —, actul de scriere a operei nu *exprimă* doar un adevăr deținut deja de cel ce îl exercită, ci *produce* adevăr, este un act prin care scriitorul se îndreaptă către o cunoaștere ce altfel i-ar rămîne pentru totdeauna închisă. Este activitatea cea mai eficientă întru a afla și a spune pentru alții adevărul : a-l spune doar în măsura în care și ceilalți (cititorii) nu-l află *depozitat, dat de-a gata*, în operă, ci îl produc ei înșiși în actul de lectură. Ei trebuie *să știe* să-l citească în textul *multiplu adevărat* al operei, multiplu adevărat tocmai în măsura în care a putut depăși, menținînd-o totodată, ordinea lui „Eu" și „Mine", spre a putea realiza o identificare cu ordinea lui „Tu" și „Tine". Nu-i vorba, așadar, de un adevăr „predicat", spus pe un „ton popesc", acesta ar rămîne în același spațiu al „ipocriziei" și „minciunii" căruia Stendhal vrea să

i se sustragă prin operă, căruia încercase cîndva să i se sustragă prin știința matematicii. Față de Rousseau chiar (*„a cărui emfază începu curînd să mă agaseze“*), reticențele lui sînt legate de incapacitatea acestuia de a fi adevărat așa cum înțelege el, Stendhal, să fie adevărat. „Emfaza“ pe care i-o atribuie este o altă formă de a fi ipocrit. Voltaire îi displace cu desăvîrșire tocmai pentru pretențiile lui de a deține un adevăr absolut :

„... detestam puerilitatea *lui Voltaire ca istoric și* josnica lui pornire *împotriva lui Corneille ; mi se pare că începînd chiar din epoca aceea remarcasem tonul popesc al* Comentariului *lui Voltaire la frumoasa ediție cu stampe din Corneille, care ocupa unul din rafturile cele mai de sus ale bibliotecii închise cu oglinzi a tatii, chiar la Claix, bibliotecă a cărei cheie am furat-o și unde descoperisem, așa mi se pare,* La Nouvelle Héloïse *cu cîțiva ani în urmă...“* (H. B., 315).

Adevărul lui Stendhal este unul concret, relativ, cel al fiecărui cititor, ce se poate regăsi în el, este, de fapt, adevărul către care tinde orice operă artistică, o limită ideală către care Stendhal se străduiește să se îndrepte tot mai mult, descoperind *elipsa* ca procedeu major în aflarea și comunicarea lui, ca loc unde întîlnirea cea bună dintre operă și cititor are cele mai multe șanse de a se realiza.

În conceptul de „operă bine scrisă“, prin care este definită forma operelor de succes din anii 1825—1836, Stendhal vede deja virtualitatea : *operă caducă, învechită.* În textul lui sintagma are conotații marcat negative, legate de arta semantică a termenului „afectare“. Datorită aceluiași joc al perspectivelor multiplicate, manifestat într-un spațiu al unei lecturi *hic et nunc,* semnul pozitiv se răstoarnă în opusul lui, și viceversa :

„Fără autorii citiți pe ascuns, eram sortit să mă formez în același spirit și să admir poemul Cléopédie *al contelui Daru și spiritul Academiei* (Franceze)*. Oare ar fi fost rău ? AȘ FI AVUT SUCCESE DIN 1815 LA 1830, REPUTAȚIE, BANI, DAR OPERELE MELE AR FI INFINIT MAI PLATE ȘI MAI* BINE SCRISE *DECÎT SÎNT. CRED CĂ AFECTAREA NUMITĂ A SCRIE BINE ÎN 1825—[18]36 VA FI FOARTE CARAGHIOASĂ PRIN 1860, de îndată ce Franța, eliberată de revoluțiile politice care au loc o dată la cincisprezece ani, va avea timp să se gîndească la plăcerile spirituale. Gu-*

vernămîntul puternic și violent al lui Napoleon (de a cărui personalitate eram atît de îndrăgostit) n-a durat decît cincisprezece ani, 1800—1815. Guvernămîntul pe care îți vine să verși, al acestor Bourboni imbecili (vezi cîntecele lui Béranger), a durat cincisprezece ain, din 1815 la 1830. Cît va dura al treilea ? Va ține mai mult ?

Dar mă pierd, nepoții noștri vor trebui să ierte toate aceste ocoluri, noi ținem într-o mînă condeiul, și sabia, în cealaltă (acuma, scriind acestea, aștept vestea execuției lui Fieschi și-a formării noului cabinet din martie 1836, și tocmai am semnat trei scrisori oficiale adresate unor miniștri al căror nume nici nu-l știu" (H.B., 407—408).

Operă „plată" și operă „bine scrisă" sînt aici nu opuse, cum ne-am fi putut eventual aștepta (spunem „eventual", pentru că în secolul nostru, în Franța, conceptul de operă „bine scrisă", chiar extras — doar în aparență extras, căci el este prin forța lucrurilor oricum contextualizat printr-o serie de presupoziții ce-i sînt automat asociate — dintr-un context și-a stabilizat conotațiile în sensul în care ele apar, poate pentru prima oară, la Stendhal, devenind, cu acest sens pejorativ, un „truism"), ci afirmate ca sinonime, punct de vedere susținut la modul explicit în frazele subliniate de noi prin majuscule.

Conceptul de operă „bine scrisă" își precizează astfel conținutul pentru Stendhal, ce îi prevede modificările prin raportare la evenimentele istorice din trecutul imediat și din prezent, din care încearcă să le deducă și pe cele imediat viitoare : operă ce se va dovedi curînd caducă, învechită, de cele mai multe ori imitată, operă „plată", „afectată", escamotînd „adevărul" (cf. *supra* „frumoasele frunze" ale unor „autori de talent" care „mint"), operă a vreunui „șarlatan îndemînatec", „îmbietoare" prin „sosul de șarlatanism" în care se scaldă, la „modă" în anii 1830 (paradigma ei : opera lui Chateaubriand și a admiratorilor săi), căreia Stendhal vrea să-i opună, cu „riscul *de a fi fluierat*" și renunțînd la „succesul" imediat, la „reputație" și la „bani", o operă cu o nouă formă, validată, provizoriu cel puțin, adică din punctul lui de vedere, în așteptarea unui consens larg, situat în viitor, de următoarele criterii în care vede tot atîtea certitudini : 1. „*darul de-a zugrăvi asemănător după natura pe care o vede foarte limpede în anumite momente*" ; 2. „*deplina*

sa *bună-credință, dragostea sa pentru adevăr*" — buna-credință și dragostea pentru adevăr fiind aici sinonime ; 3. „*plăcerea* sa *de-a scrie, plăcere care merge pînă la nebunie*" uneori.

Aceste trei criterii — enumerate în ordinea importanței pe care scriitorul le-o acordă — ale noii forme în curs de a fi inventată de Stendhal, nu sînt totuși criterii formale, planul în care se situează rămînînd exterior celui al operei ca formă semnificantă : iată un paradox (un nou paradox) pe care îl vom discuta în ultimul capitol, în funcție de cuplul conceptual oralitate/scripturalitate. Dar oricît de indirect, mai ales prin mijlocirea unor contextualizări foarte atente, ele ne pot spune ceva (ele ne pot spune chiar mult) despre *noua* formă propusă de către Stendhal unui cititor obișnuit cu forma „îmbietoare" a operei „bine scrise". Această nouă formă ar fi cea care ar izbuti să „descrie *exact*" senzațiile, impresiile, sentimentele, gîndurile autorului, printr-o scriitură nudă, lipsită de orice podoabă, analogă celei folosite de *Codul* napoleonian, scriitură conotată, pentru contemporanii lui Stendhal, ca *nonliterară*, prin opoziție cu cea a operei „bine scrise", conotată ca *literară*. Este, într-un sens foarte strict, dacă acceptăm construcția de pînă acum, o scriitură a operei „rău scrise" (cf. și „lipsa de stil" de care vorbesc unii critici în legătură cu Stendhal). Pentru Stendhal însă, în viitor tocmai această formă va fi cea a operei „bine scrise".

Putem face următoarea speculație : Stendhal știe că trebuie să-și cîștige de două ori cititorul. O dată, desprinzîndu-l de vechile lui habitudini de lectură, ce-l fac să admire opera „bine scrisă" a lui Chateaubriand sau a altui autor ce-i seamănă, și a-l obișnui să admire forma „nudă", cea a transcrierii „exacte", pe care el, Stendhal, *este pe cale a o inventa*. Exigența lui Stendhal este radicală : pentru el, pînă și stilul lui Balzac, îndeobște socotit nud, suferă de aceeași maladie a împodobirii cu găteli care „mint" (cf. *supra* și semnul de egalitate pus între Balzac și Chateaubriand). „*Frumosul stil neologistic*", „*alte asemenea frumuseți*" capătă și în acest caz conotațiile pejorative legate de conceptul de „*operă bine scrisă*", înmulțind numărul ocurențelor care îi întăresc „marca" negativă. Citindu-l atent și cu admirație pe Balzac, Stendhal intuiește deosebirea cea mai importantă

dintre „stilul" operei „bine scrise" și „stilul simplu" pe care vrea el să-l inventeze: este deosebirea dintre scriitura reprezentativă (mimetică) și cea productivă de sensuri, sau, altfel spus, dintre oralitate și scripturalitate, ca acțiune *specifică*, în și prin care are loc un proces cognitiv:

„Am găsit în odaia mea un volum de domnul Balzac, Abatele Birotteau, *din Tours. Ce mult îmi place acest autor! Ce bine a știut să înșire toate relele și meschinăriile vieții de provincie!* Mi-ar fi plăcut un stil mai simplu; dar l-ar mai cumpăra oare atunci provincialii? Presupun că își scrie romanele în doi timpi, întîi în mod rațional, după care le îmbracă (subl. ns.) *în frumosul stil neologistic, cu* pătimirile sufletului, ninge în inima mea, *și alte asemenea frumuseți"* (M. T., I, 71).

Acest prim proiect, dificil dat fiind conotațiile de nonliteraturitate vehiculate de scriitura despuiată de orice „podoabe", îi vizează în primul rînd pe contemporanii lui Stendhal. El este deci mai limitat în ambiția lui și mai probabil în realizarea lui. Al doilea proiect este cel de a cuceri — depășind de fiecare dată, în funcție de noi și noi paliere istorice, antinomia formă nouă/formă învechită — viitoare și succesive generații de cititori, printr-o scriitură astfel alcătuită încît să nu dateze niciodată: printr-o scriitură cameleonică, proteiformă, adică in-formată de fiecare dată de cititorul însuși, „nonliterară" „în sine", dar intens „literaturizată" în actul de lectură. Această ambiție de a sustrage opera acțiunii de uzură (de clișeiformizare) exercitată de repetata ei proiectare în istorie, adică de însuși succesul ei la public, este însăși ambiția de a o *programa* ca aptă de a fi mereu reactivată, reînnoită de un viitor cititor.

Posedînd (sau, mai curînd, nădăjduind în șansa de a poseda) secretul inevitabilei „colaborări" cu cititorul, înscrisă în orice mare operă de artă, dincolo chiar de voința creatorului, Stendhal radicalizează în mod foarte deliberat legea acestei colaborări, părînd totodată a ceda de bunăvoie cititorului prerogative auctoriale ce-i erau dintotdeauna cedate, e drept, într-o manieră mai puțin decisă, dar și mai puțin eficientă din punctul de vedere al viabilității și capacității de „regenerare" infinită a operei prin situația de comunicare care este lectura. Stendhal nu-și culpabilizează cititorul (precum atîția autori), ci, dimpotrivă, îl implică în producerea ope-



rei, face din el un „prieten" (cf. *supra* : „prietene"...) ce trebuie mereu adus în situaţia de a fi şi un „colaborator" competent.

Nu-l culpabilizează ci, dimpotrivă, îl plasează sub incidenţa unei adevărate reguli prin care este validată existenţa unui anume grad de inerţie în receptarea oricărei noi opere artistice. Cititorul, ca şi comunitatea căruia el îi aparţine, sînt astfel absolviţi de orice „datorie", *sub specia virtualului*, faţă de artist, ei devenindu-i însă profund datori cu începere din momentul în care îi *actualizează* opera ca valoare. Opera *cu adevărat* frumoasă este cea pe care societatea o asumă, *de facto*, ca atare, nu există frumos şi valoare artistică în sine, ci numai în cadrul unei situaţii de comunicare (unei relaţii de tip pragmatic) între operă (şi, prin mijlocirea ei, între autor) şi societate (ipostaziată ca instanţă de lectură) :

„*Ceea ce marchează deosebirea dintre mine şi neghiobii plini de importanţă de la ziar*, care îşi poartă capetele ca pe sfintele taine, *este că eu n-am crezut niciodată că societatea îmi datorează cel mai mic lucru. Helvétius m-a salvat de această imensă gugumănie*, Societatea plăteşte serviciile pe care le constată.

Eroarea şi nenorocirea lui Tasso a fost aceea că şi-a spus : «Cum, toată bogata Italie nu-i va putea acorda poetului său o pensie de două sute de ţechini (2 300 de franci) ? !»

Asta am citit-o într-una din scrisorile sale.

Tasso nu vedea, lipsindu-i un Helvétius, că cei o sută de oameni din zece milioane care înţeleg Frumosul, *care nu-i imitaţie sau perfecţionare a* Frumosului *deja înţeles de vulg, au nevoie de douăzeci sau treizeci de ani pentru a convinge cele douăzeci de mii de suflete dintre cele mai sensibile după ale lor că acest nou* Frumos *e frumos într-adevăr. [...]*

Niciodată, prin urmare, n-am avut ideea că oamenii ar fi fost nedrepţi cu mine. Găsesc neînchipuit de ridicolă nefericirea tuturor aşa-numiţilor poeţi ai noştri, care se brănesc cu această idee, înfierîndu-i pe contemporanii lui Cervantes şi Tasso" (H.B., 378—379).

Valorizarea operei este aşadar un proces social ce se desfăşoară în etape, şi care trebuie să învingă anumite rezistenţe, anumite prejudecăţi, ele însele dinainte calculate

(cu aproximaţie) de artist şi ţinînd de legile receptării, care comportă şi necesitatea educării, a formării cititorului.

Anumite consensuri de lectură care prevalează într-un moment sau altul sînt înscrise în opera însăşi, dar nu s-ar putea realiza în afara acţiunii cititorului. Stendhal justifică astfel teoretic faptul, nu o dată consemnat de istoria literaturii şi a artelor, că o mare operă, tocmai din cauza noutăţii sale ce-l surprinde în primul moment pe cititor, poate rămîne, un timp mai mult sau mai puţin îndelungat, neînţeleasă, neacceptată de către acesta.

Adoptînd o poziţie ce poate fi apropiată de unele dintre cele mai marcat pragmatice din zilele noastre, Stendhal îşi explică succesul lui Lamartine printr-un consens impus de un grup social deţinînd o autoritate suficientă spre a face dintr-o operă mediocră (după Stendhal) o operă importantă. Este, la limită, „excepţia" nefericită, nonvaloarea „ridicată în slăvi" ca valoare tocmai datorită unor circumstanţe favorizante ale situaţiei de comunicare :

„Domnul de Lamartine cred că a făcut în viaţa lui vreo două sute de versuri frumoase. Dar în 1818, cînd partidul ultraregalist a fost acuzat de prostie (*erau numiţi domnul de la Jobardière*), *vanitatea lui rănită ridică în slăvi opera unui nobil cu forţa de irupţie a unei ape vijelioase care îşi rupe zăgazurile*" (H.B., 378).

Punctul de vedere pragmatic şi istoricizant nu exclude totuşi unele nuanţe pe care le-am putea descifra ca fiind încărcate de conotaţii ce ne trimit la ideea de frustrare :

„Dacă în 1880 parizienii vor fi tot atît de neghiobi ca şi în 1835, felul în care am reacţionat la moartea surorii mamei mele mă va face să trec drept barbar, crud, atroce" (H.B., 224).

„Aş putea umple zece pagini cu amănuntele acelei seri, dar dacă CITITORII mei din 1880 vor fi tot atît de ofiliţi ca şi lumea bună din 1835, atît scena, cît şi eroul ei vor inspira un sentiment de profund dezgust, dus pînă la ceea ce sufletele de mucava numesc oroare" (H.B., 116).

Dar chiar şi aceste brutalităţi şi provocări sînt, pe de altă parte, tot moduri, poate mai eficiente, de a-l implica pe cititor. Căci, nici chiar în asemenea texte, dominante nu rămîn conotaţiile de frustrare, ele re-ordonîndu-se în funcţie de o reţea de elemente ce vizează activarea cititorului prin invo-

carea lui explicit exprimată (cf. și aproape toate textele citate pînă acum) :

„O, CITITORULE din 1880, iartă-mi această lungă paranteză !" (H.B., 151).

„Sînt gata să mă nasc, cum spune Tristram Shandy, și CITITORUL va scăpa curînd de aceste copilării" (H.B., 410).

„Poate că CITITORUL va găsi că sînt crud, dar așa eram la 10 ani, așa sînt și la 52" (H.B., 410).

„Și eu sînt de părerea CITITORULUI, găsesc această anecdotă sinistră, prea lungă în scris ; *povestită, mergea mai bine"* (M. T., I, 61).

„Nu știu dacă CITITORUL meu din 1880 știe ceva despre un roman foarte celebru și astăzi : Les Liaisons dangereuses" (H.B., 72).

Dar relația lui Stendhal cu cititorul nu trebuie pusă numai în acești termeni de dualitate : un cititor invocat sistematic, direct sau indirect implicat, făcut, prin variate procedee, complice, colaborator, realizator al unei opere în actul de comunicare (lectura) de către un autor ce l-ar solicita, și manipula, de pe poziții *distincte*, specifice. Stendhal își conștientizează relația și în termeni de *identificare :* el privește întruna spre cititorul ce-i stă în față, privind întruna, totodată, spre sine, ca împătimit, și foarte activ, cititor. Acțiunea și condiția de cititor îi sînt intim cunoscute prin mijlocirea unei experiențe proprii de aceeași natură, capabilă însă — și aici este punctul unde ea se răstoarnă în activitate de scriere a operei — să se conștientizeze, să se discursivizeze. Afirmații actuale de tipul : „Înainte de a fi fost opera a fost lectura" sau identificarea acțiunii de a scrie opera cu cea de a „citi" toate textele-operă precum și celelalte serii textuale (inclusiv Textul Lumii și al Istoriei) cu care cel ce scrie opera intră în contact, pot fi spectaculos validate prin recurs la Stendhal, teoria intertextualității putînd afla noi și importante argumente în felul cum el își discursivizează experiența de cititor. Aceasta este minuțios analizată în operele zise „intime" sau „autobiografice". Datorită lor știm nu numai preferințele de lectură ale lui Stendhal, modificate, reluate sau părăsite cu timpul, dar asistăm și la funcționarea complicatului mecanism, la montarea și demontarea lui.

Nu mulți scriitori au dus atît de departe reflecția asupra propriei lor condiții și activități de cititori, nu mulți ne-au lăsat atîtea consemnări cu privire la ea, iar cei ce au făcut-o totuși aparțin aproape toți secolului nostru, adică unei perioade caracterizate printr-o intensă autoreflexivitate artistică. La Stendhal, lectura apare ca obsesie, ca primejdie și capcană din care nu te mai poți desprinde, ca șansă, totodată, de a te proiecta, prin mijlocirea ei, în spațiul propriu scrierii operei.

Experiența lecturii, intens trăită, începe încă din copilărie :

„Să revenim la ianuarie sau februarie 1800. Aveam într-adevăr experiența unui copil de 9 ani și un orgoliu îndrăcit, probabil. Fusesem într-adevăr cel mai remarcabil elev din Școala Centrală. În plus, ceea ce valora cu mult mai mult, *aveam idei juste despre toate,* citisem enorm, adoram lectura — o carte nouă, încă necunoscută mie, mă consola de orice" (subl. ns. ; H.B., 408).

Lectura, ca și scrierea operei (cf. mai sus) este discutată insistent în funcție de *plăcerea* pe care o procură. Plăcerea aceasta nu este condiționată numai de motive pur estetice : motive extraestetice (relațiile cu familia, cu un anumit context socio-cultural etc.) pot, fie și numai pentru un timp, alteori pentru totdeauna, juca un rol decisiv. Criteriul contextualizării, al relației de tip pragmatic poate fi constant recunoscut în toate aceste comentarii :

„Bunul părinte Morlon a avut o mare influență asupra spiritului meu ; avea un Shakespeare tradus de Letourneur, iar nepotul său Bigillion împrumută pentru mine, unul după altul, toate volumele care alcătuiau această operă considerabilă pentru un copil, optsprezece sau douăzeci de volume.

Mi se părea că renasc citindu-l. În primul rînd avea avantajul că nu mi-a fost lăudat și predicat de ai mei, ca Racine. Era de ajuns ca ei să-mi laude o plăcere *oarecare pentru a mă îngrozi de ea.*

Și pentru ca puterea lui Shakespeare asupra inimii mele să fie deplină, mi se pare că tata mi l-a vorbit de rău" (H.B., 269—270).

A scrie, a citi sînt, pentru Stendhal, surse de violentă „plăcere", termen cu mare recurență în ambele contexte și prin mijlocirea căruia putem căuta o zonă de suprapunere

și de articulare a unei situații de tip poietic cu una de tip pragmatic. Revelatoriu este și modul cum se face distincția între „plăcerea literară" și cea (subînțeleasă ca) nonliterară a lecturii (pentru „plăcerea" suscitată de scrierea operei, cf. *supra*) :

„Corneille îmi displăcea mai puțin. Scriitori care-mi plăceau la nebunie, pe atunci erau Cervantes, Don Quijote, *și Ariosto, citiți în traducere. [...] Citeam cu voluptate* Povestirile *lui La Fontaine și* Félicie. *Dar acestea nu erau* plăceri literare. *Sînt cărți dintr-acelea pe care le citești numai pentru că ți-au căzut în mînă"* (H.B., 270).

„Plăcerea" pe care Stendhal o resimte scriind apare ca perpetuu amenințată de „plăcerea" pe care el o resimte citind, amenințare ambiguă, în măsura în care este și o șansă, o cale către actul auctorial. Uneori balanța înclină atît de puternic în favoarea condiției de cititor, încît s-ar părea că Stendhal este condamnat la a nu-și realiza niciodată condiția auctorială, la a trăi experiența *„mîinii care scrie"* (Blanchot) doar în plan fantasmatic, mîna lui reală, de carne și de sînge rămînînd pentru totdeauna inertă, paralizată în fața foii albe de hîrtie. El se va smulge acestei fascinații și acestei imobilități forțînd gestul în latura lui *fizică,* impunîndu-și să scrie *oricum* și *orice,* un anumit număr de ore pe zi, ca pe un exercițiu scriptural nonspecific artistic, dar care își creează, prin materialitatea lui strategic cultivată, posibilitatea unei ieșiri, a unui salt în spațiul scriptural propriu-zis artistic.

Un nou paradox, cel al oricărei opere de artă, este intuit de Stendhal : nu trebuie pus un semn de egalitate între „moralitatea" și „sinceritatea" biografică, personală a omului care face opera, și „moralitatea" și „sinceritatea" operei înseși, aceasta fiind produsul unui „eu impersonal", al unei *„voci prin care vorbește universul întreg"* (Mallarmé). Explicitarea aceasta este necesară, și Stendhal însuși simte nevoia să o facă (devansînd și din acest punct de vedere pe marii artiști-teoreticieni moderni) tocmai pentru a evita o posibilă confuzie între planul estetic și cel etic. Relația celor două planuri, obsedantă pentru Stendhal (am văzut că el vorbește întruna despre estetic în termeni de „ipocrizie" și „sinceritate", „adevăr" și „neadevăr"), menține ambii termeni în prezență, nedizolvîndu-l pe unul în celălalt (esteticul în etic), așa cum am putea crede citindu-l superficial : *„Sim-*

ţeam foarte confuz, dar foarte ascuţit şi cu o ardoare pe care n-o mai am, că orice scop moral, altfel spus, orice interes al artistului *ucide opera de artă*“ (subl. ns.) (H.B., 172).

Shakespeare îşi va păstra caracterul de paradigmă (în opoziţia Racine/Shakespeare), stabilizată deja prin mijlocirea unor lecturi din copilărie, pînă în anii maturităţii, cînd o vom regăsi, emblematic formulată într-un titlu de operă : *Racine şi Shakespeare*. Suportul ei rămîne acelaşi raport : „ipocrizie“/„sinceritate“ înţeles în specificitatea lui artistică. În cazul lui Racine, planul biografic, personal interferează puternic cu planul impersonal al operei („*Bunicul îmi povestise anecdota aceea*“ etc.), pînă la anihilarea acestuia. Mai intervin, în lectura lui Racine, şi resentimentele personale ale copilului Stendhal faţă de ai săi („*laudele lor erau suficiente ca să-mi inspire o scîrbă de moarte pentru cele mai frumoase lucruri*“). „Impersonalitatea“ suverană a operei shakespeariene (echivalentă cu „sinceritatea“ ei) este aşadar salvată şi de un context extraliterar favorabil : biografia lui Shakespeare, prin marile ei incertitudini, favorizează receptarea operei ca impersonală („sinceră“) ; opoziţia Racine/Shakespeare, funcţionînd încă din secolul al XVIII-lea ca loc comun al istoriei literare franceze, se oferă ca primă bază opoziţiei din sistemul stendhalian, în care semnul pozitiv şi cel negativ sînt inversate :

„*Cînd în 1824 [...] am scris* Racine et Shakespeare, *am fost acuzat că joc teatru şi reneg primele mele senzaţii din copilărie, dar acum e limpede cît era de adevărat, lucru pe care m-am ferit să-l spun (ca fiind de necrezut), că prima mea iubire fusese pentru Shakespeare, şi mai ales pentru* Hamlet *şi* Romeo şi Julieta (H.B., 271).

Planul biografic joacă însă şi un rol de semn pozitiv, modul cum *se vorbea* în familia lui Stendhal (în fraze „simple“, „alese“, dar „nepretenţioase“, alcătuite din cuvintele cele mai proprii şi mai „precise“) fiind prima şcoală a viitorului romancier : limbaj „ales“ înseamnă, în tradiţie franceză, limbaj „neutru“ :

„*Am cunoscut destule familii cu un fel de a vorbi tot atît de îngrijit, dar nici una cu o vorbire mai aleasă decît a familiei mele. Asta nu însemna, fireşte, că nu se comiteau cele opt sau zece greşeli tipic dofineze.*

Dar cum foloseam un cuvînt mai puţin precis sau pretenţios, urma o glumă din partea bunicului...

Ca să eviţi privirea batjocoritoare a acestui om de spirit trebuia să foloseşti fraza cea mai simplă şi cuvîntul potrivit (*subl. ns.*), *dar fără a întrebuinţa termeni vulgari.*

I-am văzut pe copiii din familiile bogate folosind întotdeauna întorsăturile cele mai pretenţioase pentru a-şi însuşi stilul nobil, iar pe părinţi încurajînd străduinţele lor pline de emfază. Tinerii parizieni ar spune bucuros telegar *în loc de cal, de aici admiraţia lor pentru domnii de Salvandy, de Chateaubriand etc.*" (H.B., 288—289).

Alţi scriitori citiţi în aceeaşi epocă : Corneille, gustat cu moderaţiune, totuşi mai mult decît Racine ; Cervantes şi Ariosto, citiţi în traducere („*care-mi plăceau la nebunie*") ; Rousseau, iubit ceva mai puţin, doar pentru că „*avea un dublu defect* (drawback), *acela de a lăuda pr[eoţii] şi religia şi de-a fi lăudat de tata*" ; abatele Prévost, Montaigne, Montesquieu, Helvétius, Machiaveli. Referirile la Rousseau sînt cele mai numeroase, aproape tot atît de numeroase cît şi cele la Shakespeare. Lecturile de mai tîrziu aduc în prim plan alte nume : Molière, frecvent invocat în relaţie cu ideea obsesivă a lui Stendhal de a scrie teatru, Voltaire, Goethe, Chateaubriand, Lamartine, toţi patru abhoraţi, Balzac, în sfîrşit, citit cu sentimente amestecate, în care predomină mai curînd un refuz faţă de — în mod curios pentru noi, cei de astăzi — stilul preţios şi încărcat al acestuia. Pentru Stendhal rămîne de neînţeles succesul de public al acestui autor :

„*Domnii ăştia nu sînt în stare să înţeleagă pasiunea pretins dezlănţuită din romanul modern, înţeleg şi mai puţin încă exaltarea duioasă din romanele care ne înnebuneau pe noi, cînd eram de vîrsta lor. Nimeni nu mai citeşte* Noua Heloisă, *romanele doamnei Cottin, cele scrise de Maria-Regine Roche, traduse de abatele Morellet. Literatura citită de tinerii din 1837 nu prea trece dincolo de* Memoriile *doamnei Dubarry, ale doamnei Pompadour, ale Contemporanei (Ida de Saint-Elme, supranumită şi La Contemporaine, autoarea* Memoriilor unei contemporane, *1827 — n.ns.), ale lui Fleury etc. etc., unde este vorba de oameni care cîştigă mulţi bani şi-a căror viaţă este înfrumuseţată din cînd în cînd de nişte serate libertine foarte nostime. Ei cred în existenţa unei doamne Créqui.* Pielea de sagri, *a domnului Balzac, a făcut*

furori. Li se pare rece tot ce este scris în stil simplu, iar neologismul reprezintă pentru ei o culme a inteligenței" (subl. ns.) (M.T., I, 73—74).

Astfel de texte nu sînt importante numai pentru jocul de distanțări și de apropieri în raport cu unele și aceleași opere în funcție de epocă și generațiile de cititori, ci și pentru că insistă asupra unei precizări, cea mai concludentă probabil printre cele pe care le deținem pînă aici, cu privire la „idealul de frumos" al lui Stendhal, la scriitura nouă către care tinde : „stilul" trebuie să fie „*simplu*", epitet ce vine să consolideze ceea ce am spus pe baza seriei de epitete prin care Stendhal desemna noua sa formă, și anume că aceasta nu trebuie să fie marcată ca „literară".

Relația cu scriitura balzaciană, și mai ales cu cea a lui Chateaubriand („*Așa se face că, după atîția ani, vorbăria nesfîrșită și pretențioasă a domnilor Chateaubriand și Salvandy m-a determinat să scriu* Le Rouge et le Noir *într-un stil prea colțuros*", H.B., 232) este de tip polemic, generatoare pentru *noua* scriitură inventată de Stendhal fiind aici condiția de tensiune, de beligeranță a „citirii" autorilor pomeniți. Intr-o fază mult anterioară, lectura este, de asemenea, generatoare de text, dar altminteri, în registru de nonbeligeranță, ducînd la imitație și pastișă. Nesemnificativă din punctul de vedere *imediat* al constituirii noii forme stendhaliene, ea este semnificativă dintr-un punct de vedere mai îndepărtat, cel al forței motrice care poate fi, în anumite condiții, orice lectură pentru nașterea scriitorului și a operei. Scriitorul (artistul) este *la început* un imitator. El imită gestul de a scrie pe care i-l revelează lectura. În această fază el nu inventează, ci învață, descoperă ceea ce a fost deja inventat. Lectura este, în acest sens încă, dar care trebuie imediat depășit, o *școală* pentru cel ce află prin mijlocirea ei că ar vrea, și poate chiar ar putea, să scrie. La o astfel de școală învață mai întîi și copilul Stendhal :

„Împreună cu Crozet, ca să nu ne pierdem vremea cu palavre elogioase despre La Fontaine, Corneille sau Shakespeare, scriam ceea ce numeam noi Caractères *(tare-aș vrea să văd azi unul !).*

Erau șase sau opt pagini duble, descriind (sub un nume închipuit) caracterul unei cunoștințe comune în fața unui juriu compus din Helvétius, Tracy și Machiaveli, sau Hel-

vétius, Montesquieu și Shakespeare. Oamenii pe care-i admiram noi pe-atunci" (H.B., 301).

În căutările sale, Stendhal se izbește întruna de o situație ce i se pare insurmontabilă, o situație de eșec, pentru că prin ea pare a se consacra o relație de ruptură între actul lecturii și cel al scrierii operei. Modul în care pune el problema este cu adevărat uimitor prin noutatea punctului de vedere, și totodată extrem de semnificativ pentru importanța pe care o capătă astfel, în mod foarte manifest și conștient de sine, *relația dintre actul scrierii și cel al lecturii, indisolubilă, cu neputință de eludat :*

„*Reiau abia la 23 noiembrie 1835. Aceeași idee de a scrie* my life : *mi-a venit nu demult, în timpul unei călătorii la Ravena ; la drept vorbind, am avut-o deseori din 1832 încoace,* dar m-a descurajat întotdeauna îngrozitoarea dificultare a lui *Eu* și *Mine,* care-l va face pe autor nesuferit ; nu cred că am talentul s-o ocolesc. La drept vorbind, sînt mai mult decît sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să fiu citit. Din cînd în cînd încerc o mare plăcere scriind, asta-i tot" (subl. ns.) (H.B., 11).

Problema, deci, nu este de a avea „talentul" de a scrie, ci de a avea „*talentul*" *de a fi citit* („*sînt mai mult decît sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să pot fi citit*"). Noua rezolvare formală (cea veche, deși bucurîndu-se încă de succes, fiind deja resimțită ca *uzată*, ca inacceptabilă pentru un viitor cititor) cerută de „*îngrozitoarea dificultate a lui* Eu *și* Mine" nu poate fi obținută — din punctul de vedere al lui Stendhal situația este absolut limpede, și el o afirmă cu acea inocentă neîndemînare cu care au fost totdeauna spuse marile intuiții aflate la originea unor sisteme mai apoi cu multă virtuozitate articulate de către alții — decît dacă în ecuație este introdus și cititorul și, implicit, „talentul" de a-i capta și menține interesul.

A scrie e un pariu („*un bilet la loterie*") că vei fi citit, pariu pe care nimeni și nimic nu-ți garantează că-l vei cîștiga, în relația ta cu opera pe care o scrii certitudinea (sau incertitudinea) ta valorînd cel mai puțin („*Dacă există cumva o lume de dincolo, îl voi căuta neapărat pe Montesquieu. Aș fi supărat dacă mi-ar spune : «Sărman prieten, n-ai avut pic de talent», dar deloc surprins. Simt adeseori acest lucru,* ce ochi se poate vedea pe sine însuși ? *N-au trecut nici trei*

ani de cînd am descoperit această întrebare" — subl. ns. ; H. B., 12). Dar nici certitudinea pe care s-ar părea că ţi-o dă succesul la contemporanii tăi nu valorează mai mult („*Văd limpede că mulţi dintre scriitorii care se bucură de mare faimă sînt îngrozitori*"). Atunci care ar rămîne criteriul ferm ? Faptul că ai talent ? Dar ce înseamnă a avea talent, cum se măsoară talentul ? (cf. *supra* diferitele întrebări, rămase mereu fără răspuns, pe care şi le pune Stendhal în legătură cu „talentul" : „*Dar poate fi numit talent faptul că simţi defectele altora ?*" etc., etc.). Cum, mai ales, poţi şti tu, despre tine însuţi, că-l ai ? („*Ce ochi se poate vedea pe sine însuşi ?*"). Dacă o singură instanţă de lectură — cititorul contemporan ţie — nu reprezintă un criteriu (şi, pentru Stendhal, el *nu* este un criteriu), atunci singura certitudine este o *imposibilă* certitudine : aceea pe care ai putea-o avea numai dacă ai vieţui sute şi mii de ani, dacă ai fi deci nemuritor, pentru a înregistra reacţiile unor serii multiple de cititori. Chiar această imposibilă certitudine ar fi trăită ca fiind mereu ameninţată, atîta vreme cît seria lecturilor rămîne deschisă, ascunzînd în ea şi virtualitatea ca relaţia cea bună cu cititorul să devină o relaţie rea.

Unei lecturi al cărei singur criteriu este cel al mereu schimbătorului „punct de vedere", Stendhal îi va opune o scriitură a „punctului de vedere" *pluricentric*, singurul în măsură să-i poată mereu răspunde.

Argumente pentru o teorie a productivității textuale

„Imaginer et imaginer la plume à la main sont deux actions distinctes."

Jean Ricardou

Afirmația centrală de la care pleacă, pe care o menține pe tot parcursul său și la care încearcă să ajungă întregul nostru demers, posedînd-o, în cele din urmă, la capătul traseului său, nu numai sub forma empirică inițială (ceea ce nu vrea să spună că această formă empirică nu este, în felul ei, o formă „tare"), ci sub o formă „rațională", ca rezultat al unei „demonstrații" de tip oarecum silogistic, prin care, părăsind ordinea intuiției și a evidenței (declanșate de contactul prim cu textul stendhalian), ne situăm în ordinea conceptualului, — este cea care vede în activitatea creatoare a lui Stendhal și în rezultatul ei, o *muncă* specifică (determinată ca artistică, în speță, ca literară) și produsul ei.

Două pot fi atitudinile fundamentale în fața acestei afirmații.

Una, care vede în ea doar o tautologie (deși prezența unor determinări ce vizează punerea în evidență a unei specificități o sustrage, dincolo de acel punct pînă la care conceptul de „muncă" este propus ca nediferențiat, ca nedeterminat, unui regim tautologic). Această atitudine este în momentul de față — cel puțin la nivelul cititorului mediu, care pentru noi este și cel mai reprezentativ pentru instanța „cititor" văzută sub specia socialului — cea mai rară, atît de rară încît o putem desemna ca nesemnificativă în planul realului, ea fiind mai curînd o deducție teoretică și, ca atare, funcționînd semnificativ (doar) în planul virtualului.

Sîntem puși, nu în mod atît de curios pe cît s-ar părea la primă vedere — căci multiple explicații pot fi date acestei atitudini, care o justifică pe deplin, explicații ce țin de

contexte socio-culturale specific cristalizate în Europa secolului al XIX-lea — în fața unei reacții paradoxale : chiar dacă asumă sintagma curentă „munca scriitorului", cititorul nu o face decît la un nivel superficial terminologic, pentru el diferența dintre o muncă determinată X și munca determinată ca scriitoricească (scripturală) fiind de fapt asumată ca diferență între o muncă și altceva, un altceva care, prin determinările sale proprii, nu mai este de fapt o muncă. A menține înscris ceea ce *face* scriitorul în cîmpul semantic controlat de termenul „muncă", dar a înțelege această muncă în diferența sa față de orice altă muncă : iată un raționament simplu, dar care, în concretul gîndirii fiecăruia dintre noi, pare dificil, dacă nu chiar cu neputință de realizat.

Cealaltă atitudine, care funcționează în raport cu prima ca o puternică pre-judecată, ocultînd-o sistematic, respinge ideea de muncă (nu neapărat și termenul) atunci cînd e vorba de o activitate artistică, diferențiind-o pe aceasta de orice altă muncă într-un mod prin care am putea spune că un salt este făcut din domeniul umanului (determinarea cea mai generală a muncii fiind tocmai aceea că ea este de ordinul umanului) în cel al supra-umanului, domeniu acționat de determinări controlate de termeni ca : sacralitate, supranatural, talent, inspirație, geniu.

Ultimii doi termeni, impuși și teoretizați de esteticile de tip romantic, sînt cei ce focalizează fascicolul de multiple și vagi conotații ale primilor doi, propunîndu-se, în sistemul schițat aici, ca opuși termenului „muncă". „Talent", deși relativ neutru, li se adaugă. Această deducție a noastră, care se bizuie pe argumente venite din variate zone — alte opere literare sau metaliterare decît cele ale lui Stendhal —, este verificată și confirmată prin numeroase texte stendhaliene în care termenii arătați sînt sistematic opuși, *in praesentia*. În funcție de această observație, putem duce constatarea și mai departe, afirmînd că la Stendhal ei sînt sistematic opuși și *in absentia*. Opoziția aceasta fiind și una prin excelență definitorie pentru o știință poietică, putem spune că opera lui Stendhal este unul din locurile privilegiate ale unei lecturi poietice.

Un text cu valoare emblematică ar putea fi următorul :

„*Credeam că am* geniu — *de unde dracu scosesem ideea asta ? Geniu pentru profesiunea lui Molière și-a lui Rousseau.*

Dispreţuiam sincer şi total talentul lui Voltaire, îl găseam pueril, şi îi stimam sincer pe Pierre Corneille, Ariosto, Shakespeare, Cervantes şi numai verbal pe Molière. Era însă mai greu să-i pun de acord între ei.

Ideea mea actuală despre frumosul literar este în fond tot aceea din 1796, dar din şase în şase luni ea se perfecţionează, sau, dacă vreţi, se modifică puţin.

Aceasta este unica muncă din întreaga mea viaţă. *Restul n-a fost decît* un mijloc de a-mi cîştiga existenţa, *la care se adaugă şi un strop de vanitate : să mi-o cîştig tot atît de bine ca oricare altul ; fac excepţie pentru* Intendenţa *de la Brunswick, după plecarea lui* Martial. Exista o atracţie a noului, *precum şi mustrarea pe care i-o făcuse domnul Daru intendentului din Magdeburg, domnul Chaalons, aşa mi se pare.*

Idealul meu de frumos literar e legat mai degrabă de bucuria de a mă înfrupta cu operele celorlalţi şi de a le preţui, de-a rumega meritele lor, decît de a scrie eu însumi.

Prin 1794 aşteptam prosteşte momentul geniului. *Ceva asemănător cu vocea lui Moise din* mărăcinişul înflăcărat. *Neghiobia asta m-a făcut să pierd o groază de timp, dar poate că m-a şi împiedicat să mă mulţumesc cu semiplatitudinea, ca atîţia scriitori merituoşi (de exemplu domnul Loeve-Veimars).*

Cînd mă apuc să scriu, nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar, sînt asediat de ideile pe care simt nevoia să le notez. Presupun că domnul Villemain e asediat de forma frazelor ; şi ceea ce numim poet, un Delille, un Racine, de forma versurilor.

Corneille era frămîntat de forma replicilor :

Hé bien ! Prends-en ta part et me laisse la mienne...

Prin urmare, cum ideea mea de perfecţiune s-a schimbat din şase în şase luni, mi-e imposibil să notez cum arăta prin [17]95 sau [17]96, cînd am scris o dramă al cărei nume l-am uitat. Personajul principal se numea probabil Picklar şi era probabil luat din Florian.

Singurul lucru pe care îl văd clar este că, începînd de la 46 de ani, idealul meu este să trăiesc la Paris, undeva la etajul patru, scriind o dramă sau o carte" (H. B., 310—312).

În inima acestui text străluceşte o ambiguitate fertilă ce va rămîne centrul generator al întregii opere stendhaliene :

ambiguitatea termenului *„muncă"* (subliniat în chiar textul lui Stendhal, ca și cel de *„geniu"*, căruia îi este opus: *„așteptam prostește momentul geniului"*), aplicat indistinct, cu oscilații ce par a nu-i conferi specificitate, atît acțiunii scriitorului cît și acțiunii cititorului. *„Unica muncă din întreaga mea viață"* este *„ideea de frumos literar"*, care se „modifică", se „perfecționează" din *„șase în șase luni"*, dar această „idee", acest „ideal" de frumos literar sînt legate *„mai degrabă de bucuria de a mă înfrupta cu operele celorlalți și de a le prețui, de-a rumega meritele lor, decît de a scrie eu însumi"*. *„Unica muncă"* din viața lui Stendhal, *„ideea sa actuală de frumos literar"*, muncă dat fiind că modificările pe care această idee le presupune rezultă dintr-un travaliu perpetuu al subiectului reflecției, este, după propria-i constatare — ce devine concludentă cînd o punem în relație cu alte texte ce spun același lucru —, o muncă „mai degrabă" de cititor. Dovadă că: atunci *„cînd mă apuc să scriu nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar"*. Aici apare limpede, ni se pare, dublul statut al textului stendhalian, pendulînd între „oralitate" și „scripturalitate", adică între condiția textului ce „reprezintă", „exprimă" un adevăr preexistent (aici: *„idealul meu de frumos literar"*), și textul „productiv" de „adevăruri", ce este, așadar, o formă de activitate *cognitivă*. Dar și, totodată, o diferențiere a celor două tipuri de activități — scrierea, citirea operei — întemeiată pe chiar punctele lor de coincidență. Acestea sînt marcate prin acel „mai degrabă" ce leagă „perfecționarea" „idealului de frumos" ca *„muncă"*, atît de actul lecturii cît și de cel al scrierii. Spuneam și în altă parte că Stendhal intuiește cu o acuitate cu totul neobișnuită atît diferența dintre cele două acte — mergînd atît de departe în această direcție încît, fascinat de actul lecturii, întru totul prizonier lui, este primejduit în chiar actul lui scriitoricesc, amenințat să nu mai *survină* niciodată —, cît și tot ceea ce *pare* a le identifica (dimensiunea lor activă și productivă de sensuri) sau, mai bine zis, tot ceea ce le pune în relație de *izomorfism*. Că diferențierea e menținută în sensul în care o înțelegem și noi (scrierea e o activitate „tare" în raport cu activitatea care e lectura) rezultă și dintr-un text ca acesta, *unde a citi înseamnă a lenevi*, lene ce amenință (revenim asupra

acestei idei, presupusă de context) să devină însăşi lenea de a săvîrşi opera :

Lenea mea nemărginită birui ; *odată ajuns la Paris, treceau cîte șase luni fără să-mi vizitez familia (domnii Daru, doamna Le Brun, domnul și doamna de Baure), îmi spuneam mereu mîine ; petrecui așa doi ani, la al cincilea etaj al unei case din strada Angivilliers, cu o admirabilă vedere spre colonada Luvrului, citindu-l pe La Bruyère, pe Montaigne și pe Pean-Jacques Rousseau, a cărui emfază începu curînd să mă agaseze. Acolo s-a format caracterul meu. Mai citeam și tragediile lui Alfieri, căznindu-mă să-mi placă, îi vedeam pe Cabanis, pe Tracy și pe J.-B. Say ; pe Cabanis îl citeam deseori, stilul său dezlînat mă întrista. Trăiam solitar și nebun ca un spaniol, la mii de leghe de viața reală. Bunul părinte Jeki, un irlandez, îmi dădea lecții de engleză, dar nu avansam deloc ; eram nebun după Hamlet*" (subl. ns.) (H. B., 16).

Ambiguitățile se multiplică pe măsură ce înaintăm în aceste însemnări, căci aici „lenea" este totuși o „muncă", e o „lene" benefică și, dacă ne este îngăduit acest paradox cerut de litera și de spiritul textului stendhalian, este o lene activă, prin care se formează, după cum știm deja, un „ideal de frumos literar" dar și „un caracter" („*Acolo s-a format caracterul meu*"). Este cealaltă față a muncii scriitoricești, cea a scriitorului implicat totdeauna în activitatea de instaurare a operei prin munca/lenea sa de cititor, al propriei sale cărți-text pe cale de a se scrie în relație cu toate celelate cărți-text, în relație cu Cartea-Text a Lumii și a Istoriei. Este cealaltă față a muncii scriitorului, așa cum tăcerea este cealaltă față a spunerii lui.

Aceste texte, în care apar termenii „muncă", „lene", „geniu", sînt un adevărat repertoriu de „teme" caracteristice poieticii/poeticii stendhaliene : cea a variabilității raportului dintre operă și cititor, cea a conștiinței avute de către scriitor (în calitate de cititor al altor opere și al propriei sale opere) cu privire la această variabilitate, cea a operei ca proiect și a operei ca act în curs de a se săvîrși, cea a relației dintre sensibilitate, afectivitate, imaginație, pe de o parte, intelect, rațiune, pe de altă parte, cea a memoriei și a cu-

noașterii afective. O seamă de teme subiacente acestora pot fi, de asemenea, identificate.

Această rețea de „teme" (termenul trebuie înțeles într-un sens altul decît cel curent, adică trimițînd nu la un „univers al operei", la referentul operei, ci la un mod de producere al acesteia și la operă ca produs alcătuit într-un *anumit* fel — cu adecvare, deci, la planul poietic/poetic în care înscriem încercarea noastră) poate fi în mod pertinent organizată și controlată (interpretată) în funcție de două cupluri conceptuale : odralitate/scripturalitate [1], reprezentare/producere, aflate ele însele într-o relație riguros condiționată ce poate fi transcrisă astfel : oralitate (mimesis, reprezentare, reproducere, exprimare) / scripturalitate (producere, antireprezentare, antimimesis). În primul caz prevalează funcția referențială, în cel de-al doilea, funcția autoreferențială ; în primul caz scriitura este prevalent „transparentă", ea fiind pe dată traversată către un referent, în cel de-al doilea, scriitura este prevalent „opacă", rezistentă la tentativa de traversare, desemnîndu-se cu insistență pe sine, în alcătuirea ei. Conceptul de oralitate se definește prin preponderența dimensiunii *instrumentale* a limbajului, cel de scripturalitate prin preponderența calității de *material* a limbajului.

Spunem „preponderența", pentru că în nici o operă artistică, nici chiar în cele ce activizează dincolo de o anumită limită una din cele două dimensiuni, radicalizînd-o chiar, în mod polemic, nu putem vorbi de o exclusivitate a uneia dintre acestea. Asemenea exclusivitate ar fi imposibilă prin chiar

---

1. Pentru precizarea sensurilor acestor termeni, cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică, ed. cit.* O interesantă interpretare psihanalitică, în care se încearcă explicarea aceleași relații, pe temeiul unor informații biografice aparținînd cu precădere copilăriei lui Stendhal, este cea a lui Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977. Robert André utilizează, printre alte date, spre a descoperi mecanismul fascinației pe care o exercită oralitatea asupra lui Stendhal, pe cele privitoare la felul cum se vorbea în familia lui Stendhal (cf. *supra*), precum și această curioasă mărturisire : *...„lucrările lui Court de Gébelin, din care tata, nu știu prin ce minune, avea o frumoasă ediție* in-4° *(poate că in-12° nici nu exista), cu o frumoasă gravură reprezentînd organele vorbirii la om"* (H. B., 118).

natura limbajului însuşi ca mijloc folosit în comunicarea cotidiană, dar şi prin chiar natura operei de artă, care produce, şi totodată reprezintă, exprimă sensuri ; care reprezintă, exprimă, dar şi produce sensuri.

Textul citat de noi mai sus (H.B., 310—312) marchează un moment de puternică fluctuaţie între cei doi poli : „muncă" şi „geniu". Alte texte din aceeaşi categorie (avînd, adică, statut de metatexte în raport cu textul operei propriu-zise : cu textul romanelor, nuvelelor) şi, în primul rînd, textul operei artistice în poietica/poetica sa imanentă, stabilizează relaţia, statuînd-o ca relaţie de opoziţie, tensională. Explicitarea acestui echilibru, venit mai tîrziu o dată cu *practica* prin care sînt constituite marile opere, se face tot în termeni de muncă (specifică : actul scriptural însuşi, surprins, la limită, în pura lui gestualitate, ca act *fizic*) şi de „geniu", opoziţia fiind de data aceasta limpede fixată. „Geniul" ţine de o *parole soufflée*, de registrul oralităţii şi al reprezentativităţii unui „dincolo" preexistent practicii efective prin care este instituită opera, de registrul unei pre-cunoaşteri exprimate, reprezentate prin operă, „munca", aici *actul* scriptural în complexitatea lui ireductibilă la simplul gest fizic, dar *sesizabil*, *manifest* prin acest gest, ţine de registrul scripturalităţii *producătoare* de cunoaştere. „Saltul" în *spaţiul literar*, în spaţiul operei, trebuie *provocat* prin gestul fizic al mîinii care trasează litere pe hîrtie (al *„mîinii care scrie"* — cf. Blanchot), gest ce coincide (fie şi numai) în dimensiunea lui materială, cu *celălalt* gest, cel al scriitorului : coincidenţă ce poate însemna o şansă, dacă gestul este cu încăpăţînare reiterat, de trecere în cealaltă ordine, cea a scriiturii :

„*Ca să mă apuc de scris*, aşteptam întotdeauna momentul geniului.

Nu m-am lecuit de mania asta decît mult mai tîrziu. Dacă m-aş fi dezbărat de ea mai curînd, aş fi reuşit să-mi termin comedia Letellier et Saint-Bernard, *pe care am luat-o cu mine la Moscova şi, mai mult încă, am adus-o de acolo (şi se află printre hîrtiile mele la Paris)*. Această prostie a avut un efect dăunător asupra cantităţii lucrărilor mele. *Şi în 1806* încă mai aşteptam inspiraţia ca să mă apuc de scris.

În tot cursul vieţii mele n-am discutat niciodată despre ceea ce mă pasiona, cea mai mică obiecţie mi-ar fi străpuns

inima. Din același motiv n-am discutat niciodată despre literatură...

Dacă prin 1795 aș fi vorbit despre proiectul meu de-a scrie, poate că s-ar fi găsit vreun om de bun-simț care să-mi fi spus : «Geniu, negeniu, scrie în fiecare zi timp de două ore». *Acest sfat m-ar fi făcut să folosesc zece ani de viață irosiți prostește în așteptarea* geniului (sublinierile ns.) (H.B., 199—200).

„*La 10 ani am comis în mare taină o comedie în proză, sau, mai exact, un prim act. Lucram puțin, pentru că aștep*tam momentul geniului (subl. ns.), *adică acea stare de exaltare ce mă apuca pe atunci de vreo două ori pe lună. Treaba asta era un mare secret, scrierile mele inspirîndu-mi întotdeauna aceeași pudoare ca și iubirile mele. Nimic nu mi-ar fi fost mai penibil decît să aud vorbindu-se de ele. Acest sentiment l-am încercat foarte acut și în 1830, cînd doamna Victor de Tracy mi-a vorbit despre* Le Rouge et le Noir (*roman în două volume*)" (H.B., 118).

Pentru Stendhal, exprimarea „firească", cea către care trebuie el să tindă ca romancier, înseamnă oroare de clișeul așa-zis „poetic", de ornamentul supraadăugat, de pagina scrisă concepută ca o aglomerare de figuri de stil „frumoase" în sine. Ea înseamnă exprimare în termeni „exacți", *transparenți*. Frumusețea este tocmai această transparență a unui stil care nu vrea să existe decît prin „idee" (mai bine zis : care are iluzia, pe care o comunică și cititorului, că nu există decît prin idee), ca vehicul fidel al ideii, refuzînd să strălucească în și pentru sine.

Acest stil inventat de Stendhal, „clasic" încă în interpretare tradițională, este, în lectură modernă, o „scriitură de gradul zero" cu funcție intens productivă. Paradoxul (de care Stendhal nu este decît în parte conștient, dar care va fi mult teoretizat de critica modernă în legătură cu acest tip de scriitură doar în aparență „transparentă", prioritară fiind tocmai „opacitatea" ei, adică „transparența" ei desemnîndu-se insistent ca „transparență" și care-i conferă astfel calitatea de a fi „deschisă" și „productivă" de multiple sensuri), ne apare cînd confruntăm texte (scrise în aceeași perioadă, deci ținînd de aceeași experiență) care afirmă servitutea scriiturii față de idee, cu altele, în care ideea (cunoașterea) se produce în și prin scriitură. Este, de fapt, paradoxul oricărei expe-

rienţe a creaţiei totale, în care ideea este formă şi forma este idee, generîndu-se reciproc şi simultan. Uimirea mereu repetată pe care o încearcă Stendhal în faţa acestei descoperiri, care este totodată şi descoperire a propriului sine şi a lumii, este cea a unui spirit care are de luptat cu prejudecata atît de înrădăcinată a separării „formei“ de „conţinut“ ce stă la temeliile clasicismului francez : „*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement/Et les mots pour le dire viennent aisément*“ (Boileau, *Arta poetică*).

Transcrierea imediată a „ideilor“ (sau iluzia ei), spontaneitatea aceasta nesupusă nici unui control („*Să nu arăţi nimănui scrisorile, nici pe ale tale şi nici pe ale mele. Atunci cînd scriu din inimă, nu-mi place să mă controlez*“ — S. P., 17), în afară de cel al adecvării la idee, este pentru Stendhal unica regulă. Nimic nu trebuie să întrerupă fluxul, odată pornit, al scriiturii, nici chiar preocuparea, care ar putea funcţiona ca o frînă, pentru ortografie şi punctuaţie :

„*O scrisoare pe săptămînă cu tot ce-ţi va trece prin cap ; nici un fel de pregătire, greşeli de ortografie ; eu însumi fac o sumedenie şi-mi plac ; văd că nu ai făcut nici o ciornă, şi nu există ceva mai tîmpit decît scrisorile cu ciornă*“ (S.P., 80).

„*Îţi închipui că trebuie să-ţi pregăteşti scrisoarea şi să faci întîi o ciornă ; asta-i cea mai tîmpită manie cu putinţă*“ (S.P., 19).

Cuvintele nu trebuie „căutate prea mult“ :

„*Scrie-ţi scrisorile pe fragmente, şi mai ales nu-ţi căuta prea mult cuvintele*“ (S.P., 65).

Aceste sfaturi nu se aplică numai genului epistolar, ci au o valoare generală :

„*Singura ta grijă este doar aceea de-a pune cuvîntul care exprimă cel mai exact cu putinţă ideile tale, şi într-asta constă toată arta scrisului*“ (S.P., 98).

„Inspiraţia“, „geniul“ presupun starea de „aşteptare“ („*Acolo, pe masa T, scrisesem primul meu act, sau chiar toate cele cinci, din drama pe care o numeam comedie, aşteptînd momentul inspiraţiei, ca şi cum ar fi trebuit să-mi apară un înger*“ — H.B. ; cf. şi textele citate *supra*, unde, invariabil, apare verbul „a aştepta“ în relaţie cu ideea de „geniu“ sau de „inspiraţie“). Noua scriitură stendhaliană, dimpotrivă, contestă starea de „aşteptare“, mizînd pe „rapidi-

tate", pe marea cantitate de pagini „scrise repede", atît de „repede" încît scrisul devine ilizibil :

„În mai puțin de-o oră am scris aceste douăsprezece pagini, și încă oprindu-mă din cînd în cînd ca să încerc să nu scriu lucruri insuficient de clare, pe care aș fi silit să le șterg.

Cum aș fi putut scrie fizic bine, domnule Colomb? Prietenul meu Colomb, care mă copleșește cu acest reproș în scrisoarea lui de ieri și-n cele precedente" (H.B., 218).

Pe margine : *„31 decembrie 1835. Omar. Început această carte din care iată cea de a trei sute douăzeci și cincea pagină, și-o sută în plus : în total, patru sute la... 1835.* Rapiditate *(subl. ns.) : la 3 decembrie 1835 eram la pagina 93, la 31 dec[embrie], la 325 : 232 în 28 de zile, în care am fost și la Civita Vecchia. Nici o activitate în zilele de călătorie și în z[iua] sosirii aici, o zi sau două fără să scriu. Așadar, în 23 de zile, 232, sau zece pagini pe zi, de obicei optsprezece sau douăzeci de pagini pe zi, iar în zilele de corespondență, patru sau cinci sau nici una. Cum aș putea fizic scrie bine? Dealtfel, scrisul meu urît mă apără de indiscreți, 1 ianuarie 1836"* (H.B., 230).

„Descrie-mi moravurile din pensionul domnișoarei Lassai[gne]. Am nevoie de exemple, multe, multe fapte ; scrie-mi repede, ca mine (subl. ns.), *fără întorsături de stil. Primul merit chiar și pentru cel care vrea să fie neapărat elocvent (în acest secol) este simplitatea"* (scriitura *„simplă"* este așadar tocmai această scriitură *„rapidă"*, *„care nu-și caută cuvintele"* — n. ns.) (S.P., 121).

„Scrie repede (subl. ns.) *observațiile făcute cu prilejul călătoriei tale la Échelles. E tot ce poate fi mai folositor ; eu am început să fac acest lucru"* (S.P., 101).

„Dacă spun mereu eu, nu o fac nicidecum din egotism, ci pentru că nu există alt mijloc de a povesti repede (subl. ns.). *Eu sînt negustor ; tot bătînd provincia pentru afacerile mele (negoțul cu articole de fierărie), m-am gîndit să scriu un jurnal"* (M. T., I, 35).

„Sosind la Autun, mi-am pierdut toate cheile de la cuferele trăsurii, și scriu în timp ce Joseph împreună cu un lăcătuș încearcă niște chei false" (M. T., I, 75).

Importantă este deci disciplina de a „scrie repede" și zilnic un mare număr de pagini, de a te menține în această dispoziție și disponibilitate, indiferent de circumstanțe. Neglijențele stilistice sînt detalii lipsite de importanță, importantă este funcționalitatea ansamblului, care vizează cunoașterea adevărului. (Pe margine : *„Idee : poate că necorectînd acest prim jet, voi reuși să nu mint din vanitate. Omar, 3 decembrie 1835"* (H.B., 79).

Spontaneitatea („rapiditatea") aceasta e o stare provocată și dirijată, în sensul că presupune rigoarea unui program cotidian și exercitarea ei neîntreruptă. Ea garantează adevărul spunerii și, implicit, valoarea estetică a operei. Este o *metodă* prin care se poate ajunge la un „stil firesc", „simplu", „sincer", proiectată fiind spre cunoașterea „adevărului", căruia îi este opusă „falsitatea" generată de „stilul căutat" (acest epitet trebuie citit și ca antonim al lui „spontan"). În această perspectivă situîndu-ne, înțelegem mai bine de ce pentru Stendhal ideea de „geniu" și cea de „inspirație" sînt inoperante. Chiar cînd pare că le acceptă — nuanța însă este de autoironie —, el le condiționează prin „îndrăzneala de a scrie", ceea ce ne readuce la ideea de „rapiditate", renunțarea la ciornă etc. din alte contexte :

„Nu sînt nici patru ani de cînd îmi spun că în 1799 era cît pe ce să fiu poet. Îmi lipsea doar îndrăzneala să scriu, doar hornul *prin care* geniul *să poată răbufni.*

După poet, *iată și geniul, o nimica toată, nu-i așa ?"* (H.B., 377).

Opera este „un bilet la loterie", o șansă acordată aceluia care va scrie „repede", adică „simplu", „firesc", „exprimîndu-și cel mai exact cu putință ideile", supunîndu-se doar instanței auctoriale care pare că i le dictează, un anumit număr de pagini zilnic. În această logică a poieticii/poeticii stendhaliene, a găsi „adevărul" înseamnă a găsi și forma „frumoasă". Pusă în acești termeni, chestiunea formei *pare* a deveni, e drept, una subsidiară. De fapt, relația poate fi răsturnată, și ea trebuie răsturnată, în lumina unei teorii a productivității textuale : de fapt Stendhal este în căutarea unei forme care să-l ducă spre adevăr. „Neglijența" sa, dezinteresul său pentru „forma perfectă" sînt de fapt refuzul unei forme vechi și afirmarea uneia noi. Această atitu-

dine este bifuncţională : reacţie la clasicismul francez al secolelor XVII şi XVIII, de pe o poziţie originar romantică (cf. doamna de Staël şi teoria ei despre stilul „firesc", opus celui „afectat", despre superioritatea exprimării „spontane", ingenue, naive), ea este totodată şi reacţie la emfaza romantică. Stendhal vrea să fie „spontan", „firesc", folosind limba cea de toate zilele (nu numai termenii, dar şi *structurile ei* : „dictarea" sub care parcă ar scrie nu este cea a suprarealiştilor), pentru el limba pe care a învăţat-o în copilărie, limba utilizată într-o familie de burghezi foarte instruiţi, şi instruiţi în spirit clasic, avînd prejudecata şi cultul termenului propriu, al sintaxei recomandate de gramaticile oficiale. Spontaneitatea exprimării nu înseamnă aşadar pentru Stendhal o atitudine nonconformistă faţă de regulile exprimării „corecte", ce respectă „bunul uzaj" (scris şi vorbit, distanţa între aceste două registre fiind, în mediul său, practic abolită) al limbii franceze din jurul anului 1800, şi cu atît mai puţin violentarea, transgresarea programatică a acestor reguli. Sintactic şi lexical (prin „neutralitatea" termenului), stilul lui rămîne, sau mai curînd *pare* a rămîne unul „clasic". Reacţia antiromantică a celui care fusese unul dintre primii partizani ai romantismului (şi care continuă să rămînă romantic într-o anume dimensiune a sa), este reacţia la un ton, la un stil al hiperbolei care-i face oroare. Estetica sa va fi una a litotei, a elipsei, a spaţiului alb. *Concizia* aceasta *pare* a descinde direct din Voltaire (autor criticat de Stendhal) — gîndirea lui Stendhal, ce-şi află importante surse în ideologia Secolului Luminilor, *părînd* a-şi găsi astfel expresia într-un stil al acestei ideologii —, dar funcţiile sale sînt altele. (Căci discuţia noastră nu se mai poartă doar la nivel de stil, ci la nivel de scriitură.)

Stendhal nu face parte dintre scriitorii preocupaţi de ceea ce tradiţia literară franceză numeşte „perfecţiunea formei". Comparată sub acest raport cu cea a lui Flaubert, atitudinea lui se situează la polul opus. Începînd cu însuşi actul propriu-zis de a scrie. A scrie nu este pentru Stendhal „un chin" (cf. Flaubert : „*les affres du style*"), damnarea la o veşnică insatisfacţie, idealul absolut al operei „perfecte" neputînd fi niciodată atins, ci o stare de „plăcere", un mod *firesc* de existenţă (care trebuie menţinut prin practicarea, prin exer-



citarea lui cotidiană). Scrisul este experiență pe cont propriu, cu funcție imediat eficientă în plan catharctic, şi totodată modalitate de a te poseda şi a poseda realitatea (adevărul), cunoaştere prin autocunoaştere. Stendhal „scrie" *Mănăstirea din Parma* în incredibilul răstimp de aproximativ două luni de zile, într-o fericită stare de transă, *dictînd* majoritatea paginilor, care apar în prima formă, fără revizuiri. Este un caz-limită, paradox al scrierii ca dictare, al scripturalității ca oralitate, strîns legat de mecanismul „pasiunii" pentru „adevăr" şi „plăcerii" stendhaliene.

Scriitură şi cunoaştere

„(Fresca s-a desprins în acest loc şi n-aş fi decît un romancier plat ca don Rugiero Caetani dacă m-aş apuca să umplu golul.)“

Stendhal

Ambiguitatea lui Stendhal — paradox greu de asumat, dar pe care textul, la primă vedere atît de „simplu“, de „limpede“, al acestui autor ni-l impune tot timpul — este însăşi garanţia „sincerităţii“, a „adevărului“ în căutarea căruia a pornit opera sa. Ambiguitatea, adică „măştile“ suprapuse ce cad una cîte una, dar fără a ne lăsa vreodată să ajungem la *un* „chip“, pentru că tocmai ceea ce noi luăm drept mască este chipul acelui moment al cunoaşterii, „sinceră“ pentru că nu s-a esenţializat, pentru că nu s-a pietrificat, pentru că rămîne mereu o aspiraţie şi o descoperire a unei conştiinţe concrete ce păstrează cu realul o relaţie mereu autentică, mereu proaspătă, mereu surprinzătoare pentru ea însăşi.

Ca şi pentru Proust (şi e revelatoriu să-l re-citim pe autorul ciclului *In căutarea timpului pierdut* în registru stendhalian şi viceversa), pentru Stendhal nu este adevăr ceea ce nu este o cucerire a propriei conştiinţe, ceea ce îi este oferit acesteia ca un dat inert, deja depozitat undeva şi pe care aceasta nu trebuie decît a-l prelua ca atare, fără să se ostenească. El nu ignoră existenţa acestui adevăr, înţelege chiar să-l folosească, ca pe o „falsitate utilă“ din punct de vedere social (declaraţie din H.B. ce ne obligă la o asociere cu anumite pagini din romane, mai cu seamă din *Roşu şi Negru*):

„Tot ce învăţam la l[ecţiile] domnului Dubois-Fontanelle era în ochii mei un fel de ştiinţă exterioară sau falsă“ (H.B., 310).

„Aveam, aşadar, o doctrină interioară pe vremea cînd urmam cursul domnului Dubois, nu învăţam tot ce-mi spunea el decît ca pe o falsitate utilă. *Mai ales cînd îl critica pe Shakespeare, eu roşeam în mine însumi.*

Dar învăţam cu atît mai bine *această doctrină literară cu cît nu mă entuziasma deloc*" (H.B., 313—314).

Există şi un alt fel de adevăr „exterior", a cărui utilitate este, de asemenea, indiscutabilă, mai ales pentru cine şi-a propus să-şi scrie memoriile. Dar acest adevăr este pus întruna între paranteze, la propriu şi la figurat, de către Stendhal, care-l abandonează întruna, amînîndu-i întruna cercetarea (ce ar presupune demersuri mai mult sau mai puţin complicate în care ar prevala o activitate *fizică*) :

„*(Iată încă un mijloc de-a stabili o dată exactă. Registrul tribunalului criminal, actualmente curtea regală, din piaţa Saint-André, trebuie să conţină data morţii domnilor Revenas şi Guillabert.)*" (H.B., 174).

Stendhal are oroare de „vag", el vrea să fie „precis" şi „exact", şi acest adevăr „exterior", intelectual şi abstract, pare a-i oferi calea cea mai sigură spre a-şi atinge scopul. Iată de ce el încearcă în repetate rînduri să pună în ordine faptele pe care le relatează în funcţie de o cronologie strictă. De fiecare dată însă, tentativa eşuează, cronologia faptelor, care presupune înscrierea lor într-un „timp al ceasornicelor", alcătuit din unităţi omogene şi identice cu ele înseşi, dereglîndu-se pe neaşteptate într-un punct al ei prin dilatarea, macroscopierea unui fapt din succesiunea de fapte. Din omogen, timpul devine heterogen : durată interioară. Prima dereglare antrenează dereglarea întregului sistem controlat de cronologie, căci ea declanşează un lanţ de asociaţii care, ascultînd de legile duratei interioare, scapă oricărei lecturi prin grila unui determinism cronologic. În operele „autobiografice" acest mecanism este foarte vizibil, neascuns fiind de nici una din „iluziile" create de ficţiune (în romanul stendhalian el funcţionează de asemenea — şi în aceasta constă una din marile sale inovaţii —, ocultat în parte de convenţia cristalizată şi impusă prin romanul balzacian) :

„*Aşadar, clasificîndu-mi viaţa ca pe-o colecţie de plante, voi constata :*

Copilăria şi prima educaţie, din 1786 la 1800 . . . . . 15 ani
Serviciul militar din 1800 la 1803 . . . . 3 —
A doua educaţie, amoruri ridicole cu domnişoara
Adèle Clozel şi cu mama ei, care a profitat de ocazie pentru a-l cunoaşte mai temeinic pe amorezul fiicei sale.

Viaţa din strada Angivilliers. În sfîrşit, frumoasa epocă de la Marsilia, cu Mélanie, din 1803 la 1805 . . . . 2 —
Reîntoarcerea la Paris, sfîrşitul educaţiei . . . . 1 —
Serviciu sub Napoleon, din 1806 la sfîrşitul lui 1814 (din octombrie 1806 pînă la abdicarea din 1814) 7 1/2
Aprilie, adeziunea mea în acelaşi număr din Moniteur, *care publică abdicarea lui Napoleon. Călătorii, mari şi violente amoruri, mă consolez scriind cărţi, din 1814 la 1830 . . . . 15 1/2*
Al doilea serviciu, consul din 15 septembrie 1830 pînă în prezentul sfert de ceas . . . . 5 ani
Am debutat în societate în salonul doamnei de Valserre, o habotnică avînd o înfăţişare foarte ciudată, fără bărbie, fiica baronului des Adrets şi prietenă cu mama. Era probabil prin 1794. Aveam un temperament înflăcărat şi timiditatea descrisă de Cabanis. Am fost excesiv de impresionat de braţul frumos al domnişoarei Bonne de Saint-Vallier, mi se pare, văd chipul şi frumoasele braţe, dar numele e nesigur (subl. ns.), *poate că era domnişoara de Lavalette*" (H.B., 28—29).

„Adevărul" unui „braţ frumos" de femeie ocupă brusc întregul cîmp al conştiinţei, evacuîndu-le pe toate celelalte (atît de „exact" relatate), căpătînd o importanţă evidentă în raport cu fapte care, în funcţie de o logică a „cronologiei" propuse la început, păreau importante, pînă în punctul unde intervine dereglarea, datorită „descoperirii" unui „adevăr" dobîndit nu printr-un efort de memorizare voluntară, ci prin graţia memoriei afective, şi care se impune ca adevăr privilegiat. Afirmaţia noastră se sprijină pe un număr foarte mare de ocurenţe, printre care şi aceasta, funcţionînd întocmai după modelul arătat :

„M-am prăbuşit o dată cu Nap[oleon], în aprilie 1814. M-am stabilit în Italia, ca să trăiesc ca şi în strada Angivilliers. În 1821 am părăsit Milanul cu disperare-n suflet din cauza Métildei şi gîndindu-mă foarte serios să-mi zbor creierii. La început Parisul mă plictisi ; mai tîrziu am început să scriu, ca să uit ; Métilde muri, deci inutil să mă întorc la Milano. E prea mult spus că aş fi fost pe deplin fericit, dar, oricum, destul de fericit, în 1830, cînd scriam Roşu şi Negru.

Am fost entuziasmat în timpul zilelor din Iulie, am văzut gloanţele printre coloanele Teatrului Francez, personal nu riscam nimic ; nu voi uita niciodată soarele acela minunat şi

tricolorul văzut pentru prima oară în 29 sau 30, pe la orele 8, după ce dormisem la comandorul Pinto, a cărui nepoată murea de frică. *În 25 septembrie am fost numit c[onsul] la Triest de către domnul Molé, pe care nu l-am văzut niciodată. De la Triest am venit în 1831 la Civita Vecchia și Roma, unde mă aflu și acum și unde mă plictisesc, neavînd cu cine schimba o idee. Din cînd în cînd, seara, simt nevoia să stau de vorbă cu oameni de spirit, altfel mă sufoc.*

Iată, așadar, marile diviziuni ale povestirii mele : născut în 1783, dragon în 1800, student din 1803 la 1806. În 1806, adjunct al com[isa]rilor de război, intendent la Brunswick. În 1809, culegînd răniții la Essling, sau la Wagram, îndeplinind misiuni de-a lungul malurilor înzăpezite ale Dunării, la Linz și Passau, îndrăgostit de doamna contesă Petit, cerînd să fiu trimis în Spania ca s-o revăd. La 3 august 1810, numit, aproape datorită ei, auditor la Consiliul de Stat. Această viață de înalte favoruri și de risipă mă duce la Moscova, face din mine intendent la Sagan, în Silezia, mă prăbușește în aprilie 1815. Cine ar putea crede ! Personal, căderea mi-a făcut plăcere.

După cădere, student, scriitor, nebun de dragoste, publicînd Istoria picturii în Italia *în 1817 ; tatăl meu, devenit ultraregalist, se ruinează și moare în 1819, cred ; revin la Paris în iunie 1821. Sînt disperat din cauza Métildei, care moare, moartă o iubeam mai mult decît necredincioasă, scriu, mă consolez, sînt fericit. În septembrie 1830 reintru în făgașul administrativ, unde mă aflu și astăzi, regretînd viața de scriitor la al treilea etaj al hotelului «Valois», din strada Richelieu nr. 71“* (subl. ns.) (H.B., 18—19).

Începem acum să înțelegem mai bine care este „exactitatea“ urmărită de Stendhal și ce înțelege el prin „transcrierea“ „simplă“, „firească“, „precisă“ a „ideilor“ ce-i „vin în minte“. Termenul de „idei“, pe care, dacă-l considerăm în afara oricărui context, trebuie să-l conotăm ca aparținînd unei zone a cunoașterii prin intelect, are, în contextul operei lui Stendhal, și puternice conotații afective. În momentele cînd, datorită automatismului dezinhibator al gestului scriptural rapid și susținut, cunoașterea afectivă prevalează, Stendhal nu mai „transcrie“ „idei“ (chiar dacă el continuă să le numească astfel), ci senzații, imagini, sentimente. Voința lui de „exacti-

tate“ se aplică acestora, în şi printr-o scriitură care se inventează mereu pe sine ca *stendhaliană.*

Nu trebuie însă ca, ispitiţi de generozitatea atîtor texte în care prevalează cunoaşterea afectivă, să ignorăm că, în dialectica procesului cognitiv, intelectul îşi are funcţia lui (ca şi la Proust). Printre „adevărurile“ către care merge prin scriitura sa, Stendhal îl vizează întruna şi pe cel al raportului intelect/afectivitate aşa cum se manifestă el în trăirea sa proprie.

Oscilaţia este perpetuă între cunoaşterea afectivă şi cea intelectuală, cînd una, cînd cealaltă fiind puse sub semnul incertitudinii :

„*Omul moral se împarte în* inimă *sau centrul pasiunilor şi în* cap *sau centrul combinaţiilor şi al judecăţilor. Cu sinceritate, putem izbuti să ne cunoaştem oarecum inima ; trebuie să fim foarte puţin orgolioşi pentru a ne cunoaşte capul, şi, cum totdeauna sîntem orgolioşi, niciodată nu-l cunoaştem destul, iată în ce sens avem dreptate cînd spunem că-i foarte greu să ne cunoaştem pe noi înşine*“ (S.P., 82).

„*Mi se pare că mi-am spus :* «Adevărate sau înşelătoare, matematicile mă vor scoate din Grenoble, *din acest noroi de care mi-e scîrbă*»“ (H.B., 357), aici intervenind şi ideea de „ştiinţă falsă“, dar „utilă“ totuşi.

Afectivitatea se poate chiar interpune ca un ecran între subiectul cunoscător şi adevăr :

„*Simt nevoia să-mi întipăresc în minte aceste* maxime *întrucît* caracterul meu pasionat mă depărtează mereu de ele. Veşnic sînt înclinat să dau crezare oamenilor pe care-i iubesc. Dar zi de zi văd că nu există fericire fără cunoaşterea adevărului (subl. ns.). *Fii încredinţată de acest lucru şi acţionează ca atare*“ (S.P., 77).

„*Convieţuirea mea cu matematicile mi-a lăsat pasiunea bunelor* definiţii“, *fără de care totul este doar aproximaţie*“ (H.B., 384).

Alteori, afectivitatea este hotărît privilegiată :

„*Avem atît de puţine zile de trăit, şi poate mult mai puţine pe care să le petrecem împreună ! Să ne bucurăm grabnic de viaţă, să trăim împreună, să ne trecem zilele în sînul prieteniei. Adevărul este că aci mă instruiesc ; dar ce rece este ştiinţa pe lîngă simţire ! Văzînd că omul nu-i destul de puternic pentru a simţi mereu, Dumnezeu a hotărît să-i dea*

știința pentru a-l odihni de pasiunile din timpul tinereții, și a-i da o ocupație la bătrînețe.

Nefericită și mult vrednică de plîns, inima rece care nu știe decît să știe! la ce bun să știu că soarele se învîrtește în jurul pămîntului, sau pămîntul în jurul soarelui, dacă, învățînd aceste lucruri, pierd zilele ce-mi sînt date pentru a mă bucura de ele? Asta-i nebunia multor oameni, scumpa mea Pauline; dar nu va fi și-a noastră" (S.P., 49).

Cunoașterea intelectuală — matematicile, ca mod limită al acesteia — ar oferi poate criterii mai ferme împotriva „ipocriziei". O „sinceritate" matematică ar fi (poate) singura cu adevărat eficientă, în afara oricărei suspiciuni :

„Probabil că entuziasmul meu pentru matematici avea ca bază principală groaza de ipocrizie ; *în ochii mei ipocrizia însemna mătușa Séraphie, doamna Vignon și pr[eoții] lor.*

După mine, ipocrizia era imposibilă în matematică (sublinierile ns.), *și, în candoarea mea juvenilă, gîndeam că acest lucru este valabil pentru toate științele în care auzisem că sînt aplicate. Ce s-a petrecut cu mine cînd mi-am dat seama că nimeni nu poate să-mi explice cum se face că: minus cu minus dă plus* (— × — = +)*? (Aceasta este una din bazele fundamentale ale științei numită* algebră.)

Mai grav decît faptul că nu mi se explica această dificultate (care e desigur explicabilă de vreme ce duce la adevăr) este că ea mi se aplica cu argumente evident confuze în capul celor care mi le prezentau" (H.B., 350—351).

„Eram pe atunci ca un fluviu uriaș care urmează să se năpustească într-o cascadă, ca Rinul mai sus de Schaffhouse, cursul apei e încă domol, dar urmează să se năpustească într-o uriașă cascadă. Cascada mea a fost dragostea pentru matematică, care, mai întîi ca mijloc de-a scăpa din Grenoble, această întruchipare a speciei burgheze și a scîrbei în toată puterea cuvîntului, apoi din dragoste pentru ele însele, mă absorbiră cu totul" (H.B., 337).

„Din 1796 la 1799 nu m-a preocupat decît ceea ce ar fi putut să constituie un mijloc de evadare din Grenoble, adică matematicile. Calculam cu neliniște toate mijloacele prin care să-mi pot consacra o jumătate de oră pe zi pentru exerciții. In plus, iubeam, și iubesc încă, matematicile în sine, ele neadmițînd ipocrizia *și* vagul, *tot ce urăsc mai mult* (H.B., 118).

Stendhal încearcă să transgreseze aceste antinomii, aplicînd „metode" din științele naturii întru descoperirea adevărului inimii :

„*Tot întrebuințînd diferite* metode *filozofice, de exemplu* clasificarea pe genuri *a prietenilor mei din tinerețe, așa cum procedează domnul Adrien de Jussieu cu plantele lui* (în botanică), *mă străduiesc să ajung la* adevărul *care-mi scapă. Bag de seamă că ceea ce luam drept piscuri de munți, în 1800, nu erau în cea mai mare parte decît niște mușuroaie ; dar asta-i o* descoperire *făcută abia foarte tîrziu*" (sublinierile ns.) (H.B., 27—28).

Un pas mai departe este făcut cînd matematicile sînt puse în raport direct cu literatura, văzîndu-se în ele nu o activitate (o modalitate de cunoaștere) diferită, ci una pregătitoare, oferind un model adecvat prin disciplina și continuitatea, prin exigența de adevăr care o caracterizează :

„*Aveam ședințe de lucru de cîte cinci sau șase ore după ce ne luam cafeaua la hotelul «Hambourg», pe strada Universității, cu vedere spre Muzeul Monumentelor Franceze, o creație încîntătoare și foarte aproape de perfecțiune, desființat de nesărații de Bourboni.*

Poate că este mult orgoliu în calificativul de excelent matematician pe care mi l-am atribuit mai sus. N-am știut niciodată calculul diferențial și integral, dar era o vreme cînd îmi petreceam viața meditînd cu plăcere la arta de-a pune în ecuații ceea ce aș numi, dacă aș avea îndrăzneala, metafizica matematicilor. Am luat premiul întîi (și fără nici o favoare, dimpotrivă, trufia mea indispusese), întrecînd opt tineri, care, o lună după aceea, la sfîrșitul lui 1799, au fost primiți cu toții la Școala politehnică.

Am făcut împreună cu Crozet șase pînă la opt sute de ședințe de muncă improba, *de cîte cinci pînă la șase ore fiecare. Noi numeam această muncă, făcută temeinic și cu sprîncenele încruntate,* toceală, *un cuvînt obișnuit în Școala politehnică. Aceste ședințe au constituit* ADEVĂRATA MEA EDUCAȚIE LITERARĂ *; pentru noi era o imensă plăcere să înaintăm astfel pe calea descoperirii adevărului* (H.B., 301—302).

Dar toată această problematică a „sincerității" și a „ipocriziei", a cunoașterii de sine, și a cunoașterii lumii, cunoaștere sfîșiată între „adevărul" „inimii" și „adevărul" „minții",

rămîne încă aici, pentru subiectul ei, într-un plan pur existențial, important pentru *omul* Beyle, dar nespecific pentru *scriitorul* Stendhal. În alte texte, relația plan existențial/plan scriptural în procesul cognitiv este propusă de Stendhal în chipul cel mai explicit. Drumul către adevăr este însăși practica scripturală :

„*Scriind toate astea, imaginea Arborelui Fraternității îmi apare în fața ochilor,* memoria mea face descoperiri. Cred că văd (subl. ns.) *că Arborele Fraternității era înconjurat cu un zid de piatră înalt de două picioare, pe care se afla un grilaj de fier înalt de cinci sau șase picioare.*

Jomard era un p[reot], o lepră, ca și Ming[rat], mai tîrziu, cel care a fost ghilotinat pentru că își otrăvise socrul, un oarecare domn Martin, din Vienne, așa mi se pare, fost membru al departamentului, *după cîte se spunea. Am asistat la judecarea acestui ticălos și-apoi la ghilotinarea lui. Eram pe trotuar, în fața farmaciei domnului Plana.*

Jomard își lăsase barbă ; avea umerii înfășurați în pînza roșie a paricizilor.

Eram atît de aproape, încît, după execuție, vedeam picăturile de sînge care, înainte de-a cădea, se prelingeau de-a lungul cuțitului. Spectacolul mă îngrozi, și timp de nu știu cîte zile n-am putut mînca rasol (*vită*)". (A se remarca restrîngerea cîmpului conștiinței și focalizarea asupra unui detaliu, procedeu novator prin care este comunicat un adevăr concret, cel al lui *hic et nunc*, ce va fi folosit de Stendhal în romanele sale ; (H. B., 345—346.)

Două sintagme sînt puse sistematic în relație : „scriind", „fac descoperiri" („îmi amintesc") :

„*Acolo, la etajul trei, am petrecut cele mai fericite clipe din viața mea. Ceva mai tîrziu, frații Bigillion au părăsit casa aceea, pentru a se stabili pe strada La Montée du Pont-de-Bois ; sau mai degrabă contrariul, de la Pont-de-Bois s-au mutat în strada Chenoise, așa mi se pare, cu siguranță aceea în care dădea strada Pont-Saint-Jaime. SÎNT SIGUR DE CELE TREI FERESTRE CU CERCEVELE ÎN CRUCE ÎN B ȘI DE POZIȚIA LOR FAȚĂ DE STRADA PONT-SAINT-JAIME. Mai mult ca niciodată, SCRIIND ACESTEA, FAC TOT FELUL DE DESCOPERIRI (la Roma, în ianuarie 1836)*" (H.B., 275—276).

„Astăzi, cînd, scriind, revăd mari fîşii (subl. ns.) *din viaţa mea, găsesc că tentativa Gardon a fost foarte reuşită"* (H.B., 127).

„SCRIINDU-MI VIAŢA ÎN 1835, FAC O MULŢIME DE DESCOPERIRI ; aceste descoperiri *sînt de două feluri : întîi şi-ntîi, 1° : Sînt nişte* fragmente *mari de* frescă *de pe un zid, care*, demult uitate, apar brusc, *şi-alături de aceste* fragmente *perfect conservate*, aşa cum am spus-o în repetate rînduri, *mari spaţii în care nu se văd decît cărămizile zidului. Tencuiala pe care fusese pictată* fresca *a căzut, şi* fresca *s-a pierdut pe vecie. Alături de fragmentele de frescă* (sublinierile ns.) *ce s-au conservat, nu exista nici o dată, trebuie să pornesc acum, în 1835, la vînătoare de date. DIN FERICIRE, UN ANACRONISM N-ARE PREA MARE IMPORTANŢĂ, o confuzie de un an sau doi.* O *dată sosit la Paris, viaţa mea este amestecată cu evenimentele din gazetă, toate datele sînt sigure.*

2° : În 1835 descopăr fizionomia şi cauza evenimentelor. Unchiul meu (*Romain Gagnon*) *nu venea la Grenoble, prin 1795 sau 1796, decît pentru a-şi vedea probabil fostele metrese şi a se mai destinde puţin, pentru că Échelles, unde trăia regeşte, era pe atunci un tîrg populat cu ţărănoi îmbogăţiţi din contrabandă şi agricultură, a căror singură distracţie era vînătoarea.* Eleganţa, *femeile frumoase, vesele, frivole şi gătite nu le putea găsi decît la Grenoble"* (H.B., 139).

„Alături de imaginile foarte limpezi ale acestei amintiri, descopăr (subl. ns.) *unele* goluri (termen subliniat de Stendhal însuşi, detaliu important pentru demonstraţia noastră — n. ns.), ca într-o frescă din care s-ar fi desprins bucăţi mari (subl. ns.). *O văd pe Séraphie retrăgîndu-se din bucătărie şi pe mine escortînd inamicul de-a lungul coridorului. Scena avusese loc în camera mătuşii Élisabeth"* (H.B., 125).

„Poate că-mi voi aminti, *aşa cum îmi amintesc multe altele*, scriind. *Iată şi locul scenei !* îl văd tot atît de limpede ca şi cum l-aş fi părăsit acum opt zile, dar fără nici o fizionomie" (sublinierile ns.) (H.B., 145).

„Dar toate astea n-au fost oare din pricina amorului său cu Séraphie, dacă se poate vorbi de aşa ceva ? Nu pot distinge fizionomia lucrurilor, n-am decît memoria mea de copil. Văd imagini, îmi amintesc efectele lor asupra inimii mele, *dar în ceea ce priveşte cauzele, fizionomia — neant. E întoc-*

mai ca în frescele (sublinierile ns.) *de la [Campo-Santo] din Pisa, în care deslușești limpede un braț, dar bucata de alături, reprezentînd capul, a căzut. Văd o sută de imagini* cît se poate de clare (subl. lui Stendhal), *dar fără altă fizionomie decît aceea care se raporta la mine. Mai mult, NU VĂD ACEASTĂ FIZIONOMIE DECÎT PRIN AMINTIREA EFECTULUI PRODUS ASUPRA MEA*“ (H.B., 190).

„Adevărul curat *despre majoritatea acestor lucruri* nu-l văd *decît* scriindu-le...“ (sublinierile ns.) (H.B., 27).

Toate aceste texte ne propun o descriere fenomenologică a mecanismului memoriei involuntare (=creatoare) analogă, în ciuda unor diferențe notabile, celei pe care o întreprinde Proust în opera sa. Prima și cea mai importantă diferență ne *apare* a fi următoarea : Proust integrează această descriere romanului său, mai bine zis face din ea materia însăși a acestuia, „revoluționînd“ (sintagmă curent utilizată de exegeții săi) astfel romanul, adică inventînd un roman nou, ce rupe cu convenția romanescă a secolului al XIX-lea. Dar, pe măsură ce re-citim *Viața lui Henry Brulard*, pe măsură ce ocurențele de felul celor pe care le-am arătat încep să se organizeze într-o țesătură foarte strînsă, în care nici un fir nu poate fi clintit de la locul său fără ca întregul să sufere, această operă, numită autobiografică în sensul cel mai curent al termenului (=nonliterară), începe să-și modifice statutul, devenind un adevărat *roman* al „căutării timpului pierdut“ și al „regăsirii“ acestuia. Stendhal scrie aici despre *felul cum* poate fi rememorată o viață, explorînd atent un teritoriu necunoscut care este propriul său eu pe cale de a-și aminti de sine, ceea ce devine, ca și în sistemul proustian, modul prin excelență de a *se cunoaște pe sine*. Ca și la Proust, accentul nu cade asupra *rezultatului* acestei cunoașteri (adevărul, „obiectiv“, sau, dimpotrivă, „subiectiv“, al unei autobiografii), ci asupra *felului în care ea se poate produce*. Și, tot ca la Proust, această cunoaștere nu numai că se produce, dar ea și produce totodată, creează. Trecutul regăsit este un trecut „re-creat“ (sintagmă proustiană), adică văzut de o conștiință *concretă*, întotdeauna situată *hic et nunc*. Oximoronul paradigmatic „văd limpede“ cutare lucru, „*dar* fără nici o fizionomie“, ne revelează prezența unei evidențe căpătate pe calea memoriei afective. „Vederea“ este aici sinestezie, echivalență senzorială în alt registru decît cel al ochiului ce privește

„obiectiv", abstract, deplasînd imaginea către polul intelectului prin configurarea ei, adică prin *numirea* ei. Aceste adevăruri *încă* nenumite, neidentificate prin cuvinte sînt pete luminoase, *spaţii* orbitor de *albe*, interstiţii, *„goluri"* (spune Stendhal) — în raport cu *„fragmentele"* (spune, de asemenea, Stendhal) net configurate — ce se cer rostite. Momentul evidenţei şi cel al imperioasei migrări către rostire nu sînt succesive, aşa cum le înfăţişăm noi atît de didactic aici, ci simultane, realizate în şi prin scriitură : „scriind", „fac descoperiri". Dar şi în şi prin lectură. Opoziţia „goluri"/„plinuri" („fragmente", „fîşii") este transgresată, golurile încep să se umple, irezistibil atrase în sistemul (pe care-l modifică întruna) plinurilor. Modificarea survine o dată cu fiecare lectură, a lui Stendhal însuşi, pe cale de a-şi „aminti" (a cunoaşte) *prin* acţiunea de a scrie, a generaţiilor de cititori, de asemenea, prin care se rosteşte la nesfîrşit adevărul acestei opere *interstiţiale*.

„Descoperindu-se" pe sine, Stendhal îşi descoperă, pe măsură ce o construieşte, opera, conştientizînd, treptat, o poetică proprie, în care ceea ce nu este rostit („golul", ceea ce este, dar nu are încă o „fizionomie", spaţiul alb, elipsa) e la fel de important, în plan estetic şi gnoseologic, ca şi ceea ce este rostit („fragmentul" compact, limpede configurat). *Viaţa lui Henry Brulard* este doar un loc al acestei descoperiri, ce reapare, fără a se mai numi într-un chip atît de explicit pe sine, odată cu fiecare dintre „marile" romane stendhaliene. Astfel, revelată graţie memoriei involuntare, afective, dialectica tăcerii şi a cuvîntului (pe care poeţii moderni ce vor veni o vor descoperi, de asemenea, conştientizînd-o printr-o teorie mult mai elaborată) ajunge să in-formeze întreaga operă, vastul spaţiu mediatizat „autobiografic" identificat de către exegeţi şi în romane. Definite în mod tradiţional prin formula — propusă de Stendhal însuşi — *„oglinzii ce este plimbată de-a lungul unui drum"*, ele ar putea fi definite poate mai pertinent (cel puţin din punctul de vedere al epocii noastre) printr-o altă formulă, cea a *„fragmentelor mari de frescă de pe un zid"*, alternînd cu *„mari spaţii în care nu se văd decît cărămizile zidului"*, formulă ce-i aparţine tot lui Stendhal. Recurgem la un exemplu clasic : cînd Julien Sorel trage în doamna de Rênal, „fresca" se întrerupe, iar bucata care lipseşte trebuie reconstituită de

către cititorul însuși, reconstituire ce îngăduie soluții multiple. În acest moment-cheie al romanului, faimosul „monolog interior" este suspendat, Stendhal recurge la tăcere ca la singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi spus. „Analiza psihologică", ce tinde către spunerea exhaustivă prin cuvinte, în iluzia că aceasta ar fi posibilă, lasă locul, ca și la Dostoievski, descrierii unor detalii comportamentale la prima vedere insignifiante („fragmentele" ce conferă „scriptibilitate" [Barthes] „golului" major, vertiginos, în funcție de care se organizează întreg romanul).

Dar „fresca" însăși există prin contrast cu absența de „frescă", „imaginile" ce iau naștere în amintire prin mijlocirea practicii scripturale există și prin contrast cu toate „imaginile" ce rămîn cufundate în uitare. Ceea ce nu este încă „imagine" este totuși „imagine" posibilă, „golurile" putînd fi umplute prin lectura plinurilor. Desfășurarea este sincronică, sinestezic resimțită ca vizualizată. Foarte rar intervin și alte zone senzoriale :

„Drept vorbind, gîndindu-mă bine la acest lucru, tot nu m-am vindecat de groaza mea nebună de Grenoble, de fapt am uitat-o. *Amintirile magnifice din Italia, din Milano au șters totul.*

Nu mi-a rămas decît UN GOL notabil în cunoașterea oamenilor și-a lucrurilor. Toate amănuntele care alcătuiesc viața lui Chrysale din L'École des femmes :

Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats

mă umplu de scîrbă. Dacă mi s-ar îngădui o imagine tot atît de dezgustătoare ca și senzația mea, *asta-i ca mirosul de stridii pentru un om care a avut o cumplită indigestie cu stridii"* (H.B., 105).

„Golul notabil" („transcris" în elipsă) este însă de obicei asociat cu o imagine *văzută :*

„Iată strada al cărei nume aproape că mi s-a șters din memorie, nu însă și imaginea ei" (H.B., 271).

La Proust raportul este invers, domeniul vizualului — socotit a fi mai aproape de ordinea intelectului — fiind la el mai puțin specific decît cel al olfactivului, al gustativului, al tactilului sau al auzului. Un sistem de soluții de continuitate (întreruperi) controlează această *suprafață* cu „goluri" și plinuri în *trompe-l'oeil.* Cunoașterea (amintirea) nu survine decît foarte rar — și chiar atunci cu mari ezitări, care o pla-

sează într-o exterioritate — prin deplasare pe etape pe un ax vertical, din străfundurile inconştientului resimţit ca recipient unde ar fi depozitată, către emergenţa conştiinţei clare, ca la Proust, ceea ce presupune, în sistemul dat, o diacronie :

„Dacă o voi mai întîlni vreodată pe această femeie plină de spirit, trebuie s-o rog neapărat să-mi spună ea ce eram pe-atunci. Adevărul este că eu însumi nu ştiu. Nu pot nota decît gradul de fericire resimţit de acea maşinărie care eram eu. Cum de atunci încoace am fost veşnic preocupat de aceleaşi idei, de unde să ştiu la ce punct mă aflam în epoca aceea? Puţul avea o adîncime de zece picioare, în fiecare an am mai adăugat cîte cinci picioare, acum, la o sută nouăzeci de picioare, cum să mai reţin imaginea a ceea ce era, în februarie 1800, cînd n-avea decît zece picioare adîncime?" (H.B., 402).

Cel mai adeseori cunoaşterea prin amintire (scripturalizată) are loc la Stendhal prin modificările brusce ale unui dispozitiv *mozaical* (*„fragmentele mari de frescă"* combinate cu *„mari spaţii în care nu se văd decît cărămizile zidului"*). Suprafaţa este plată (am spus că accidentele ei sînt în *trompe-l'oeil*), mişcarea modificatoare se propagă în plan orizontal (în ciuda metaforei „zidului"), asemenea cercurilor stîrnite de o piatră aruncată în apă. La Proust, mişcarea străbate o grosime, în plan vertical.

Respectarea unei *cronologii*, aduse *voluntar* în memorie, cronologie prin care se defineşte „genul memoriilor", este marginalizată, mereu amînată, desemnată ca imposibilă, înlăturată programatic în cele din urmă (*„Din fericire, un anacronism n-are prea mare importanţă"*) :

„Poate că ar fi trebuit să plasez acest amănunt cu mult mai sus, dar repet că din copilăria mea nu reţin decît imagini foarte clare, fără dată *şi fără fizionomie.*

Le scriu cînd îmi aduc aminte" (H.B., 222).

„Dar anticipez, ăsta-i cusurul meu, poate că recitind, va trebui să şterg toate aceste fraze CARE ÎNCALCĂ ORDINEA CRONOLOGICĂ" (H.B., 229).

„Dar mă las furat, mă pierd, voi fi de neînţeles dacă nu urmez ordinea cronologică, şi nici nu-mi voi aminti prea bine faptele" (amintire în ordinea memoriei voluntare — n. ns.) (H.B., 16).

Cronologia se situează într-o exterioritate utilă, ce urmează neîndoios a fi cercetată, dar care este străină de travaliul prin care are loc „descoperirea adevărului" :

„Ignorez cu desăvîrșire data acestei morți ; o voi putea afla la Grenoble din registrele stării civile" (H. B., 225).

„N-am nici o carte și nu vreau să citesc nici o carte, mă ajută puțin stupida Chronologie, *ce poartă numele unui om atît de fin și de rece, domnul Loeve-Veimars. Voi face la fel pentru campania de la Marengo (1800), pentru aceea din 1809, pentru campania de la Moscova, pentru aceea din 1813, în care am fost intendent la Sagan (Silezia, pe Bober) ;* n-am deloc pretenția să scriu istorie, ci să-mi notez pur și simplu amintirile, pentru a putea ghici ce fel de om am fost (subl. ns.) : *prost sau deștept, fricos sau curajos etc., etc.* (a se remarca funcția de elipsă a acestor «etc.» — n.ns.). *Este răspunsul la marele cuvînt :* Gnoti seauton" (H. B., 222).

Declanșate în și prin scriitură, descoperirile memoriei afective sabotează narațiunea, obligînd-o să iasă din regimul timpului abstract, convențional, împărțit în unități egale, identice, omogene, spre a se pierde în hățișurile capricioase ale duratei interioare. „Cronica", „memoriile", „scrierea autobiografică" se contestă pe ele însele, mutîndu-se în literatură, în roman. Arătam mai sus că, din semn al unei instanțe personale, biografice, „eu" în *Viața lui Henry Brulard* devine, supus fiind unei interogații asupra statutului său în chiar textul însuși, semn al unui „eu" creator, mitic, impersonalizat, modificînd, prin chiar aceasta, statutul scrierii biografice în cel de operă literară. Modificarea trebuie însă văzută ca fiind și rezultatul unui „eu" căutat, regăsit și care se spune pe sine nu într-un „timp al ceasornicelor", ci într-un timp afectiv.

Progresiunii lineare, uniforme (în timpul omogen al romanului de tip balzacian), i se substituie întruna, supunînd-o unui bruiaj continuu, o alta, arborescentă, despletită, ce dilată, contractă sau ignoră, după bunul ei plac (după o logică a ei, care va fi și cea a narațiunii proustiene), „momentele" dintr-un trecut „re-creat" de memoria involuntară :

„Cînd descopăr ceva, sînt înclinat să exagerez descoperirea mea (subl. ns.) *și să nu mai văd altceva în jur.*

Îmi scuz acest defect de spirit numindu-l efect necesar *și* sine qua non *al unei extreme sensibilități"* (H. B., 300).

„Ideea că voi fi citit începe să se risipească din ce în ce mai mult. IATĂ-MĂ LA PAGINA 501 ŞI ÎNCĂ N-AM IEŞIT DIN GRENOBLE!

Pînă să ajung la Milano, acest tablou cu revoluţiile unei inimi ar umple un masiv volum in-8°. Cine ar fi în stare să citească asemenea vorbărie nesărată? Ar trebui un mare talent de pictor pentru a zugrăvi bine toate acestea, iar mie îmi sînt aproape deopotrivă de nesuferite şi descrierile lui Walter Scott, şi emfaza lui Rousseau. Mi-ar trebui un CITITOR ca doamna Roland, dar poate că şi-atunci lipsa unor descrieri a fermecătoarelor umbrare din valea rîului Isère l-ar face să arunce cartea cît colo. Sînt atîtea de spus pentru cine ar avea răbdarea să descrie exact!“ (H. B., 328).

Stendhal descoperă, aşadar, că naraţiunea sa suferă cînd şi cînd (aceasta fiind tendinţa ei cea mai puternică) o „*schimbare de viteză*“ (expresie utilizată de Proust pentru a desemna progresiunea timpului din romanul lui Flaubert, în opoziţie cu cea din romanul lui Balzac, unde „viteza“ temporală rămîne mereu aceeaşi, naraţiunea nepărăsind canalul cronologiei, al „timpului ceasornicelor“). Dar el mai descoperă şi că acest *nou* mod de a povesti poate fi luat de cititorul său drept „*vorbărie nesărată*“. Faptul că fluviul amintirii nu mai curge cu debit egal — ca în literatura cu care acesta este obişnuit şi la care se aşteaptă —, ci stagnează uneori în bălţi uriaşe, macroscopiind evenimente care, într-o ordine a „obiectivului“, sînt atît de neînsemnate încît ar putea fi trecute cu vederea, poate crea o ruptură între el şi cititorul său contemporan, făcîndu-l pe acesta „*să arunce cartea cît colo*“. Un viitor cititor ar putea eventual gusta „*acest tablou cu revoluţiile unei inimi*“ („*Mi-ar trebui un cititor ca doamna Roland*“), în care detalii infinitesimale invadează întreg spaţiul descrierii, marginalizînd, sau evacuînd cu totul ceea ce, în virtutea unei logici obişnuite (operînd în convenţia literară a momentului cînd Stendhal îşi scrie textul), ar trebui să constituie elementul important. Evacuate sînt, *cu desăvîrşire*, şi aceasta ar constitui o altă inovaţie ce ar putea primejdui lizibilitatea operei, şi descrierile de natură („*dar poate că şi-atunci lipsa unor descrieri a fermecătoarelor umbrare din valea rîului Isère l-ar face să arunce cartea cît colo*“). Evacuate cu desăvîrşire, spre a fi introduse altminteri: ca descrieri ale „*efectului produs asupra* [mea]“ lui Stendhal, peisajul exte-

rior, pitoresc („*descrierile lui Walter Scott*"), modificîndu-se într-unul lăuntric, cel al conştiinţei ce apercepe realitatea „naturii" în regim *sinestezic :*

„*Ce pîlcuri frumoase de arbori, ce vegetaţie viguroasă şi luxuriantă pe cîmpie, ce păduri superbe de castani pe dealuri şi pe crestele lor, ce caracter grandios dobîndeşte acest peisaj sub sclipirea zăpezilor eterne de pe Taillefer !* Ce bas sublim în această minunată melodie !" (subl. ns.) (H. B., 328).

„Peisajele erau ca un arcuş care cînta pe sufletul meu *şi anume acelea pe care nu le cita nimeni (dunga de stînci cînd te apropii de Arbois, cred, venind pe şoseaua dinspre Dôle, a fost pentru mine* o imagine sensibilă şi evidentă a sufletului Métildei). *Văd că înainte de orice, chiar de a trece drept om de spirit, am preferat reveria*" (sublinierile ns.) (H. B., 21).

„Obsesiile" stendhaliene, ce se transmută într-o „metodă" scripturală, sînt strîns organizate : metatextul (comentariul descrierii peisajului în registru muzical) care este : „*Ce bas sublim în această minunată melodie !*" are, la rîndu-i, propriul său metatext, dovadă a conştientizării de către Stendhal a mecanismului sinestezic :

„*Oare muzica îmi place ca* semn, *ca amintire a fericirii din tinereţe* (e statutul muzicii din textul citat de noi mai sus — n. ns.), sau pentru ea însăşi ?

Inclin pentru ultima părere. Don Juan *mă fermeca înainte de a-l auzi pe Bonoldi exclamînd (la «Scala», la Milano) prin ferestruica lui :*

Falle passar avanti,
Di che ci fanno onor ?

Dar subiectul e delicat ; voi reveni asupra lui cînd mă voi cufunda în discuţiile despre arte din timpul şederii mele atît de pasionate la Milano, şi pot spune în concluzie floarea vieţii mele *între 1814 şi 1821.*

Aria Tra quattro muri, *cîntată de doamna Festa, îmi place ca semn, sau pentru valoarea ei intrinsecă ?*

Per te ogni mese un pàjo *din* Pretendenti delusi *nu mă farmecă oare ca semn ?*

Da, recunosc semnul *pentru aceste două din urmă, de aceea nu le laud niciodată ca pe nişte capodopere. Dar nu*

cred nicidecum că Matrimonio segreto *auzit de șaizeci sau o sută de ori la „Odéon", cîntat de doamna Barilli, să fie un semn; asta se întîmpla în 1803 sau în 1810?*

Cu siguranță că nici o opera d'inchiostro, *nici o lucrare literară nu-mi produce o plăcere atît de mare ca* Don Juan" (H. B., 390).

Structura: *„Peisajele erau ca un arcuș care cînta pe sufletul meu"* este alcătuită pe modelul: *„Un roman e ca un arcuș, cutia viorii* care scoate sunetele *e sufletul cititorului"* (H. B., 182). Corespondențele existente între cele două structuri, de ordin sinestezic, culturalizează natura, naturalizează cultura, ca și la Proust. Aceasta, pe de o parte. Exemplele sînt numeroase; iată un altul:

„Durerea resimțită la moartea lui Lambert a fost asemenea celor încercate în tot restul vieții mele, o durere gîndită, uscată, fără lacrimi, fără consolare. Eram zguduit și gata să mă prăbușesc (ceea ce Séraphie condamnă cu asprime), intram de zece ori pe zi în camera prietenului meu, mă uitam la fața lui frumoasă, era muribund, își dădea sufletul. Niciodată n-am să uit sprîncenele lui frumoase și negre, aerul acela puternic și sănătos pe care delirul i-l accentua și mai mult. Îl vedeam sîngerînd, ori de cîte ori i se lua sînge vedeam repetîndu-se aceeași experiență cu lumina trecută prin fața ochilor (senzație de care mi-am reamintit în seara bătăliei de la Landshut, cred, 1809).

Am văzut odată, în Italia, o imagine a sfîntului Ioan privind crucificarea prietenului și dumnezeului său, care a trezit brusc în mine amintirea celor trăite cu douăzeci și cinci de ani în urmă (subl. ns.), *la moartea* bietului Lambert *cum îl pomenea familia după moartea lui. Aș mai putea umple cinci sau șase pagini de amintiri limpezi, legate de această mare durere. Au bătut sicriul în cuie, l-au dus...*

Sunt lacrimae rerum.

Aceeași coardă din inima mea vibrează la anumite acorduri din «Don Juan» de Mozart" (subl. ns.) (H B., 155—157).

Între un peisaj, un chip sau un suflet iubit, un tablou, o bucată muzicală și o operă literară se stabilește o rețea deasă de corespondențe (și iar trebuie să spunem: ca și la Proust), prin mijlocirea memoriei afective, a cărei „logică" este singura care primează.

Pe de altă parte: natură sau artă (pictură, muzică, literatură) sînt date ca text ce trebuie descifrat, citit: 1. *„Pei-*



sajele erau ca un arcuș" = 2. *„Un roman e ca un arcuș"* ; 1. *„care cînta pe sufletul meu"* = 2. *„cutia viorii* care scoate sunetele *e sufletul cititorului"*. Dar și „peisajele..." = *„Ce bas sublim în această melodie !"* etc. etc. Sinestezia cu actul scriptural și cu actul lecturii este omniprezentă, subîntinde întreaga țesătură de corespondențe. Am arătat dealtminteri simetriile *resimțite* de Stendhal ca existînd între cele două acte, ce se susțin, fiindu-și complementare, dar se și amenință unul pe celălalt. O sinestezie între scriitura „rapidă" și lectura „rapidă" ne oferă un nou argument :

„... după douăzeci de ore mi-am dat seama, recitind o scrisoare greșit interpretată (de la domnul Hérard), că totul a fost o nălucire, Întotdeauna citesc foarte repede (subl. ns.), *și de aici se nasc multe neplăceri"* (H. B., 213).

Chiar dacă nu o spune în termeni expliciți, ca Flaubert, Stendhal descoperă că este pe cale să descrie, să povestească „raporturi" (*„il n'y a que des rapports"*, spune Flaubert) ce se stabilesc între conștiința sa și lume. Și, totodată, modul cum ele funcționează, mecanismele ce le reglează. Pe măsură ce avansează în această cunoaștere, el înaintează și în cunoașterea propriei poetici novatoare. Ezitînd, bîjbîind, utilizînd încă uneori vechi formule și concepte literare pentru a desemna noua realitate a operei sale : pentru a *„zugrăvi bine" „revoluțiile unei inimi"*, ar trebui *„un mare talent de pictor"*. Este drept că insuficiența unui atare discurs este pe dată denunțată : *„... iar mie îmi sînt aproape deopotrivă de nesuferite și descrierile lui Walter Scott, și emfaza lui Rousseau"*.

O parte din discursul teoretic stendhalian spune încă : *„Ut pictura poesis"*, în virtutea mitului literaturii ca *mimesis*, ca reprezentare a unui logos ce-i este preexistent, ca „oralitate". Această reflectare speculară (cf. formula *„oglinzii ce este plimbată de-a lungul unui drum"*) își află corespondentul în metafora *„fragmentelor mari de frescă de pe un zid"*, „fresca" răspunzînd aici tocmai conceptului de reprezentare. Dar noi dăm aici de fapt metafora trunchiată, cea totală fiind *„fragmentele mari de frescă de pe un zid"* alternînd cu *„mari spații în care nu se văd decît cărămizile zidului"*. Prin acest mod figurat de a-și descrie cunoașterea mijlocită de memoria afectivă, Stendhal trece din regimul literaturii ca oralitate (reprezentare) în cel al literaturii ca scripturalitate (producere). Urma reprezentării persistă („fresca"), dar ea

este transgresată prin juxtapunerea frescă — absență de frescă. *„Fragmentele mari de frescă* — dacă nu apăsăm îndeajuns asupra conotației „ruptură“ din cuvîntul „fragmente“ — sînt „du déjà vu“, ca și „vechea literatură, pe care Stendhal vrea să o reînnoiască. Dar *„fragmentele mari de frescă“* alternînd cu *„mari spații“* goale constituie o metaforă frapantă, surprinzătoare, vehiculînd o nouă cunoaștere izomorfă noii literaturi pe cale de a fi inventată de Stendhal.

Metafora aceasta, prin care este descrisă experiența memoriei involuntare (a cunoașterii de sine și, în „sistem“ stendhalian, a cunoașterii, pur și simplu), precum și oximoronul, cu mare recurență, *„văd limpede imagini“*, *„dar fără* (o) *fizionomie“* net desenată, atestă, din alt unghi, ceea ce spuneam mai sus despre scriitura „spontană“ practicată și teoretizată de Stendhal, scriitură *„rapidă“*, adevărat *exercițiu* zilnic, la care viitorul romancier se dedă încă de la vîrsta de optsprezece ani, prin operele zise „intime“. Ceea ce exegeții au numit „improvizația“ [1] stendhaliană trebuie așadar pus în relație strînsă cu mecanismul memoriei afective, precum și cu ceea ce vom analiza în curînd sub numele de tehnica *„restrîngerilor de cîmp“* (cf. Georges Blin, *„les restrictions de champ“*, pentru prima dată sistematic exploatate în literatură de către Stendhal, ce poate fi astfel considerat „inventatorul“ lor).

Consemnînd „rapid“ imagini, senzații, idei ce-l asaltează, Stendhal refuză programatic pre-concepția romanelor sale (și nu numai a operelor „intime“). Planul unui roman despre

---

1. Cf. Victor del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 469: *„De fiecare dată cînd acesta* [Stendhal] *nu poate scrie trei pagini fără să-și facă un plan, opera pe care este în curs de a o scrie este condamnată.* Lucien Leuwen *și, încă mai mult,* Lamiel, *coroborează această aserțiune. Romancierul nostru fiind prin chiar natura sa un «improvizator», așa cum l-a definit atît de bine Jean Prévost, reflecția îi este funestă“.*

Ultima propoziție (*„reflecția îi este funestă“*) nu ne mulțumește, dat fiind ambiguitatea ei. Stendhal *reflectează* asupra artei sale (este teza pe care o susținem, și textele ne autorizează din plin să o facem), teoretizînd scriitura „rapidă“ ca act în cursul căruia „reflecția“ să fie suspendată, pentru ca fluxul cuvintelor neutre, albe, să surprindă adevărul originar al gîndirii, să-l surprindă, și totodată să nu-l ascundă cititorului.

absenţa de imaginaţie, din care nu a fost scris decît un mic fragment, are pe margine o însemnare care surprinde „exact", „rapid", realitatea autentică a praxis-ului scriptural stendhalian : „JE NE SAIS OÙ JE VAIS" („NU ŞTIU ÎNCOTRO MĂ ÎNDREPT"), 2 august [1838][1]. Să comparăm, spre a înţelege mai bine toate implicaţiile acestei aserţiuni care proclamă necesitatea unui plan al operei literare constînd tocmai în absenţa de plan, cu o altă aserţiune, la fel de radicală, ce se situează la polul opus : *„Un creator nu se aşază la masa de scris decît după ce a terminat romanul"*[2], prin care este afirmată o estetică a romanului de tip reprezentativ (pro „balzaciană", anti „proustiană"). Sîntem şi aici confruntaţi cu ambivalenţa oralitate — scripturalitate prezentă pe întreg parcursul creaţiei lui Stendhal, dar mereu transgresată. Stendhal „descoperă" intermitent, pe măsură ce „descoperă" propriul lui adevăr, adică adevărul vieţii *şi* al operei sale, mult înaintea unor teoreticieni ai „productivităţii textuale" din zilele noastre, că *„imaginer et imaginer la plume à la main sont deux actions distinctes"* (*„a imagina şi a imagina cu condeiul în mînă sînt două acţiuni distincte"* — cf. Jean Ricardou). *Programul lipsei de plan* este şi unul îndreptat împotriva memoriei *voluntare :*

---

1. Cf. Stendhal, *Romans et nouvelles*, Première édition complète des nouvelles et esquisses romanesques de Stendhal, Textes établis, présentés et annotés par V. del Litto, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1968, Col. „Le Livre de Poche".

Această ediţie *sui generis* cuprinde doar 4 opere terminate, celelalte 16 aflîndu-se într-un stadiu mai mult sau mai puţin avansat de „elaborare". Ea poate deschide noi perspective în interpretarea lui Stendhal, sau poate contribui la validarea celor existente. Din punct de vedere poietic, ediţia este extrem de preţioasă. În toate aceste texte regăsim binecunoscutele „teme" şi „obsesii" stendhaliene, ceea ce este pe cale de a fi deja scriitura stendhaliană, dar şi „influenţe" neasimilate (Mérimée, Balzac) sau, mai bine-zis, căutări ale unei formule personale ce presupun o integrare, mai întîi pasivă, apoi activă, polemică, a altor scriituri. Ca şi scrierile „intime", aceste fragmente ne introduc în laboratorul de creaţie al romancierului, reprezentînd adevărate „documente poietice".

2. George Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1968, p. 299.

„Nu fac nici un plan. *Cînd mi s-a întîmplat să fac, am fost dezgustat de roman prin mecanismul următor : căutam să-mi amintesc, scriind romanul, despre lucrurile la care mă gîndisem scriind planul, iar în cazul meu travaliul memoriei stinge imaginația. Memoria mea, foarte proastă, poate fi ușor distrasă.*

Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea : *așa a fost făcut romanul* Mănăstirea din Parma. *Mă gîndeam la moartea lui Sandrino ; doar asta m-a determinat să încep romanul. Mai tîrziu am văzut frumusețea dificultății ce trebuia învinsă :* I *Eroii se îndrăgostesc doar în volumul al doilea ;* II *Două eroine*" [1] (sublinierile ns.).

Totuși, Stendhal face de obicei un plan general, dar pentru a-l abandona pe segmente mai mari sau mai mici, ideea *necesității* lipsei de plan, care-i este cu adevărat intimă, primînd și contracarînd continuu „ideea primită de-a gata" a planului ce trebuie să preceadă scrierea propriu-zisă a operei literare. Încă o dată, și la acest nivel, „oralitatea" și „scripturalitatea" se concurează reciproc. Interesantă pentru acest dublu statut al operei este utilizarea verbului „a scrie" în legătură cu *Mănăstirea din Parma*, roman în cea mai mare parte *dictat*, în incredibilul răstimp de trei săptămîni. Scriitura „rapidă" își adjudecă aici mijloacele cele mai materiale ale oralității, aservindu-le propriului ei mecanism „productiv" (și nu „re-productiv") de sensuri. Ea este *„tratată ca un flux care ar avea abundența vorbirii și, prin chiar aceasta, ca un mijloc menit a traduce, a obiectiva un conținut de conștiință în mod direct, cu ajutorul semnelor convenției lingvistice. Cuvîntul astfel conceput este vehicul ; la limită, între semn și lucrul semnificat raportul ar fi de ordin algebric ; nici o grosime*" [2]. Paradoxul l-am mai arătat : convins

---

1. Stendhal, *Journal littéraire* III, p. 210, *in Oeuvres complètes de Stendhal*, édition établie par Victor del Litto et Ernest Abravanel, 52 vol., à la Librairie du Grand-Chêne, CH — 1603 Aran/Suisse.

2. Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 10.

Mai aflăm aici (p. 11) și următoarea observație, ce poate interesa îndeaproape teza noastră : *„La cei mai mulți dintre romancieri, relația normală cu limbajul, modul de expresie, este subordonată exigențelor operei, ce trebuie dusă pînă la suprema perfecțiune : iată de ce travaliul*

că orice travaliu asupra formei literare ar bloca senzaţia, care îşi are propriile mijloace de exprimare, Stendhal crede în neutralitatea, în transparenţa cuvintelor-vehicul, care, *spontan* utilizate (termenul de „improvizaţie", mult folosit, ni se pare a fi mai puţin propriu, dacă nu chiar impropriu), ar fi repede traversate către lucrurile pe care le semnifică ; or, dimpotrivă, tocmai această „transparenţă" devine scriitură desemnîndu-se ca atare pe sine, deci „opacitate" a unei *forme* artistice.

Problematica amintirii şi a uitării, abordată aici de noi în termenii unei „ştiinţe a textului", ai posibilităţii stabilirii unor izomorfisme între planul existenţial şi cel textual, scriptural, poate fi reluată, în vederea validării propriei noastre tentative, şi din perspectivă psihanalitică. Vom recurge la rezultatele cercetării lui Robert André [1], întemeiată mai ales pe gîndirea lui Freud şi a lui Lacan. Premisa criticului, stabilită pe baza unei prime lecturi, „inocente", a *Mănăstirii din Parma*, şi anume a episodului duelului cu Giletti, este că statutul romanului se modifică total cu începere de aici : *„ca şi cum faimoasa improvizaţie ar fi suferit influenţa unei teme cu o puternică rezonanţă subconştientă"*. Punînd în evidenţă mai cu seamă în *Mănăstirea din Parma*, dar şi în celelalte opere, prezenţa unor teme simptomatice (*„zadarnicul refuz al filiaţiei paterne"*, *„căutarea substitutelor maternităţii"*, *„regresiunea către copilărie sub forma închisorii preafericite"*, *„trecerea printr-un episod care evocă complexul oedipian"*, *„importanţa nocturnului şi a viziunii interzise"*), Robert André ajunge la ideea că „improvizaţia" (noi am numit-o scriitura „rapidă", „spontană") stendhaliană ascultă de o *necesitate*, fapt prin care se verifică încă o dată ipoteza freudiană asupra asociaţiilor dintre cuvinte. Pentru Stendhal, inserţia în limbaj (văzută ca legătură lingvistică devenită, prin

---

asupra scriiturii succedă scriiturii spontane. La Stendhal, acest travaliu este absent... El manifestă o preferinţă invincibilă pentru actul de a scrie, pentru mişcare, fie şi în detrimentul a ceea ce este scris" (subl. ns.). Remarca ni se pare foarte exactă, dar nu şi interpretarea ce-i este dată. „Mişcarea" este *metodic* cultivată de Stendhal în vederea instituirii unei noi *forme*.

1. Cf. *op. cit.*, *passim*.

mijlocirea complexului oedipian, legătură existențială ce trebuie menținută cu orice chip, ce nu trebuie niciodată să se întrerupă lăsînd locul tăcerii) este o formă de a se „salva", stăpînirea cuvintelor fiind pentru el o formă de iubire și de fidelitate. Această „stăpînire" este mai întîi o virtuozitate *verbală*, și nu o virtuozitate scripturală. Această primă virtuozitate ar putea explica, după părerea criticului, dificultățile viitoare ale romancierului, dat fiind că virtuozitatea verbală (transcrierea vorbirii — *„la transcription d'une* parole") continuă să persiste cu tenacitate în toate romanele, verificată și prin anumite episoade relatate în operele „intime" și, mai ales, în *Viața lui Henry Brulard :* deprinderea acestei virtuozități lingvistice în camera, închisă tuturor celorlalți, a mamei sale moarte, ambiția înverșunată a lui Stendhal de a deveni un mare autor de comedii (*„omul de teatru este cel ce proferă, cel ce menține comunicarea între scriitură și voce, cel ce animă personajele prin simplul fapt că le face să vorbească"*) etc. Dar, în timp ce Beyle privilegiază „expresia orală", el o simte totodată și din ce în ce mai mult ca o expresie *amenințată*. Principalul argument psihanalitic pe care criticul își sprijină ipoteza este persistența temelor „gurii însîngerate" și a „căderii" : una dintre *„rarele imagini ale preistoriei sale"* de care Stendhal își mai aduce aminte este felul cum cade și își rupe doi dinți din față izbindu-se de un scaun, în timp ce face primele încercări de a merge, între mama sa și bunicul Gagnon. Stendhal încearcă să se pună la adăpost împotriva unui nou accident înlocuind treptat improvizația fericită și spontană a vocii prin *„înaintarea dificilă"*, *„împietrirea"* („le figement") scriiturii, aceasta din urmă, tăcută, marcînd o ruptură cu locvacitatea primelor opere. Iubirea față de mamă (*„Voiam s-o acopăr pe mama cu sărutări și chiar dezbrăcată. Ea mă iubea cu pasiune și mă săruta adeseori, eu îi întorceam sărutările cu atîta foc, încît adeseori era silită să mă lase și să plece. Pe tata îl uram cînd apărea și întrerupea sărutările noastre. Întotdeauna voiam s-o sărut pe piept. Aduceți-vă aminte că am pierdut-o în urma unei nașteri, pe cînd aveam doar 7 ani"* — H.B., 36), ura față de tată (*„Ura tatii împotriva mea și-a mea împotriva lui..."* — H.B., 133) provoacă o dualitate psihică conflictuală care ar fi matricea structurilor romanești, trecerea de la vorbire la scriitură. Gustul pentru muzică favorizează această trecere

dificilă : raportul dintre scriitor și copilăria sa este același cu raportul dintre tema matricială a unei melodii și partitura terminată, pulsiunile basculînd în regulile artei. Triumful principiului rațiunii asupra principiului plăcerii, al reflecției asupra spontaneității ar explica astfel faptul că Stendhal începe să scrie relativ tîrziu romane, ce vor rămîne totdeauna pentru el un teritoriu ambiguu și impur, pe care vorbirea („oralitatea") și scriitura („scripturalitatea") se înfruntă în continuare.

Această demonstrație are, credem, cel puțin un punct slab: ea pledează pentru o succesiune și o progresiune (de la oralitate — refuzată la un moment dat — către scriitură ca soluție salvatoare), explicînd venirea lui Stendhal în literatură prin „triumful principiului rațiunii" asupra celui al „plăcerii", dar termină pe ideea de înfruntare continuă a celor două principii. Este aici, neîndoielnic, o inconsecvență. Or, după noi, inovația stendhaliană constă tocmai în utilizarea oralității într-un mod care o face să *funcționeze* ca modalitate a scripturalității. „Tăcerea" scriiturii (elipsa stendhaliană) este realizată atît în *Viața lui Henry Brulard* etc., cît și în romane, prin mijlocirea scriiturii *„rapide" ca o spunere pe nerăsuflate*, metodic, programatic practicată de Stendhal. „Golurile" de tăcere (ambiguitatea textului) sînt realizate nu printr-o construcție, prin revenirea neîncetată asupra primului jet al scriiturii, ca la Flaubert sau Mallarmé, ci prin notarea „fidelă" a „ideii", a „imaginii", a „senzației". Prin această notație *pointillistă* (de tip proustian), ce-și află în mod paradoxal originea în *re*producerea, ce se vrea continuă, fără nici o pierdere de substanță, a unei *parole* preexistente, Stendhal devine creatorul unui roman care, prin „elipsa intențiilor personajelor", *„progresează atît prin ceea ce este spus cît și prin ceea ce este escamotat"* (Claude Roy), inventatorul „stilului discontinuu" (Jean Prévost).

O altă zonă vulnerabilă a unei tentative de abordare psihanalitică ar fi aceasta : Stendhal se vrea „sincer", dar el este totuși omul măștilor multiple (este cunoscută pasiunea lui pentru pseudonime, „Stendhal" acoperind o întreagă activitate heteronimică), al ficțiunii ce se dă drept nonficțiune, adică, și mereu, al literaturii. Acolo unde psihanaliza se crede instalată pe terenul „Beyle", adică pe cel al unei confesiuni-

document, ea poate întîlni, şi nu totdeauna discerne această neprevăzută întîlnire, o confesiune-ficţiune. Fără îndoială că şi aceasta poate fi psihanalizată, dar complexitatea pe care o presupune o abordare ce ar ţine totdeauna seama de acest text „dublu“ [1] o poate face, practic, incontrolabilă.

Abordarea noastră, care se situează în perspectiva esteticii receptării, deci într-un orizont determinat istoric, explică transgresarea „oralităţii“ prin decizia de a opune unor scrituri ce triumfă în epocă, dar sînt deja resimţite de Stendhal ca „uzate“, în măsura în care el nu vrea să fie un imitator, un epigon, o nouă scriitură, cu mai mare deschidere, aptă a capta mai mult „adevăr“, şi, prin chiar aceasta, aptă a se adresa şi unui *viitor* cititor. Noi discutăm oralitatea şi scripturalitatea nu ca pe nişte categorii ce pot fi controlate psihanalitic, şi nici numai ca pe nişte categorii ale teoriei literare, ci şi ca pe nişte categorii istorice, prima fiind legată de o literatură de tip „reprezentativ“ ce triumfă prin romanul balzacian, în timp ce cea de-a doua este specifică unei literaturi de tip „productiv“, manifestată cu precădere în poezia secolului trecut şi în toate genurile literare ale secolului nostru. Paradigma pe care am folosi-o ar fi Balzac *versus* Proust, convenţia literară dominantă în secolul al XIX-lea *versus* convenţia literară dominantă în secolul al XX-lea, Stendhal situîndu-se, *în interpretarea noastră,* ce încearcă a pune în valoare virtualităţi prea puţin explorate de critică, în seria tipologică aflată sub emblema Proust. Interpretarea psihanalitică pe care am desfăşurat-o ne serveşte, confirmînd importanţa problematicii oralitate/scripturalitate la Stendhal. Pe de altă parte, privită într-un context istoric mai larg, ea se arată vulnerabilă, persistenţa lui Balzac (şi a întregii serii pe care el o instituie) în „oralitate“, de exemplu, fiind, presupunem, greu de demonstrat în virtutea aceloraşi premise şi criterii.

---

1. A cărui marcă literală ar fi, după Yves Ansel (*Stendhal littéral*, in *Littérature*, nr. 30, mai 1978), redublarea literei *l* în numeroase ocurenţe. Această redublare, diseminată în text, apare, de asemenea, în titluri şi în nume de personaje : *Le Rouge et le Noir*, La*m*iel, *L*ucien Leuwen, *Le Lieutenant*, Ju*l*ien Sorel, Mathi*l*de de la Mole, *L*ouise de Rêna*l*, Bathi*l*de de Chaste*ll*er.



Dar să mergem mai departe, în căutarea a noi argumente care să valideze interpretarea pe care o propunem. Pînă acum am zăbovit mai cu seamă asupra originilor elipsei stendhaliene în scriitura „rapidă“, pe temeiul unor texte care, chiar dacă nesistematic, o teoretizau. Să încercăm acum a vedea această elipsă *in actu*.

Cea mai elementară şi totodată foarte eficientă modalitate este aceea a elipsei care se denunţă pe sine ca elipsă, făcînd totodată apel, printr-un discurs explicit, la comprehensiunea şi colaborarea cititorului. Limitele spunerii prin cuvinte apărîndu-i lui Stendhal, în punctele nodale ale „rostirii“ sale, cu o luminoasă evidenţă, el le denunţă (denunţînd, prin chiar aceasta, „oralitatea“ discursului său, care basculează astfel în scripturalitate). Spunînd că nu poate spune, discursivizînd elipsa, el găseşte astfel o soluţie de a spune totuşi, deschizînd textul către o ambiguitate care, din lacună, va deveni, prin mijlocirea cititorului, plenitudine :

„Am făcut o călătorie la Échelles, a fost ca o vacanţă în rai, totul mă încînta. Vuietul curentului Guiers, care curgea la două sute de paşi în faţa ferestrelor unchiului, deveni pentru mine un sunet sacru şi care mă înălţa pe loc de-a dreptul în rai.

Aici frazele încep să-mi lipsească, *va trebui să lucrez şi să transcriu aceste părţi, aşa cum mi se va întîmpla şi mai tîrziu în legătură cu şederea mea la Milano.* Unde să găsesc cuvintele *cu care să zugrăvesc fericirea deplină sorbită cu nesaţ de un suflet sensibil pînă la distrugere şi la nebunie ?*

Nu ştiu dacă n-am să renunţ la munca asta. *Cred că n-aş putea zugrăvi această fericire încîntătoare, pură, proaspătă, divină decît enumerînd relele şi plictiseala pe care le nega total. Dar cît e de jalnic să-ţi zugrăveşti fericirea cu asemenea mijloace !“* (sublinierile ns.) (H.B., 140).

„*În cele din urmă, hazardul vru să întîlnesc un om deosebit şi să n-ajung canalie. Aici pentru a doua oară* subiectul îl depăşeşte pe povestitor“ (H.B., 357).

„Mă las păgubaş (subl. ns.) ; *orice stil aş folosi, orice întorsătură meşteşugită aş putea născoci, tot nu voi putea da niciodată o idee despre jalnicia conversaţiilor din provincie şi despre nenumăratele meschinării care alcătuiesc viaţa celui mai galanton provincial“* (M.T., I, 54—55).

Apar aici cîteva oscilații, datorită cărora înregistrăm și mai bine poietica/poetica stendhaliană *in statu nascendi.* Fiindcă *„frazele încep să-i lipsească"*, Stendhal are reacția — conformă exigențelor unei scriituri „construite" — de a-și „transcrie", de a-și lucra textul. Această „transcriere" înseamnă însă tocmai anularea „adevărului" descoperit prin scriitura „rapidă", ce nu admite reveniri și retușuri, practicată și teoretizată de scriitor. Vizată un moment ca soluție, ea este pe dată abandonată, ca o imposibilă rezolvare : *„Nu știu dacă n-am să renunț la munca asta"* etc., etc. Ceea ce apare însă ca oscilație într-o lectură care nu ia în considerare și nonspunerea din text, considerîndu-l univoc, poate să ni se impună, într-o lectură ce presupune textul ca fiind echivoc, ca strategie prin care un gol (o elipsă) se cască între decizia de a „transcrie" și decizia de a renunța la transcriere, gol pe care-l umple cititorul prin „transcrierea" sa. Textul se spune astfel pe sine, descriindu-și facerea dificultuoasă, și totodată „spune", prin tăcerea din care doar cititorul o cheamă, spre a o plăsmui prin propria-i trăire, *„fericirea deplină sorbită cu nesaț"* etc. etc. Este un procedeu pe care scriitorii secolului nostru l-au exploatat pînă la uzură. Aici trebuie să facem o precizare : elipsa — indiferent de modalitățile ei — nu este condiționată de scriitura spontană, „rapidă" de tip stendhalian. Dimpotrivă, tot ce am arătat pînă acum a încercat să surprindă paradoxalul mecanism prin care o spunere de tip mimetic, ce tinde spre zugrăvirea „fidelă", exhaustivă, în utopica speranță a unei cuprinderi exacte, totale, fără pierderi de substanță și soluții de continuitate, ajunge să-și inventeze metodic un set de proceduri ale elipsei, figură de obicei dominantă în poieticile/poeticile scriitorilor ce-și „construiesc" opera. Această serie tipologică, ce poate fi pusă sub emblema Flaubert, resimte travaliul scriptural ca pe un adevărat „chin", în timp ce scriitura „rapidă" este, după Stendhal, una din activitățile umane dătătoare de „plăcere". Cînd „plăcerea" lui de a scrie este amenințată, Stendhal se refugiază în elipsă, fugind de „chinul" rescrierii, retușului. Dar, printr-o spectaculoasă dialectică, această fugă este și un mod — singurul — de a prezerva (din punctul de vedere al sistemului stendhalian) spunerea adevărată, netrucată, de a evita „ipocrizia" și „șarlatania" pe care le-ar comporta

cele *„douăzeci de pagini“* pline cu *„superlative“* la care ar recurge cutare sau cutare contemporan al său :

„În această călătorie, totul a fost un șir de senzații delicioase și vii de fericire, despre care aș putea umple douăzeci de pagini cu superlative.

Dificultatea, regretul profund de-a zugrăvi prost și de-a strica astfel o amintire celestă, în care subiectul îl depășește *cu mult pe* povestitor, *ÎMI PROVOACĂ ÎN LOCUL PLĂCERII DE A SCRIE, UN ADEVĂRAT CHIN. ÎN CONSECINȚĂ, S-AR PUTEA PREA BINE SĂ NU MAI SCRIU NIMIC despre trecerea peste Mont-St.-Bernard, cînd eram în armata de rezervă (16 sau 18 mai 1800), și timpul petrecut la Milano în casa Castelbarco sau în casa Bovara“* (H.B., 142).

Act scriptural — plăcere — adevăr : o triadă specifică poieticii/poeticii stendhaliene, în care plăcerea este nu numai condiție, dar și criteriu *sine qua non*. După cum am văzut, elipsa este implicită acestei relații :

Act scriptural — plăcere — adevăr (————→ elipsă), în care elipsa devine prin excelență locul întîlnirii cu CITITORUL, cu adevărul *acestuia* [1]. Este o elipsă *discursivizată* (operînd la nivel de discurs și nu la nivel de cuvînt, la nivel de enunțare și nu numai la nivel de enunț). Sub diferitele ei forme, elipsa este *diseminată* în textul stendhalian, invadîndu-l cu desăvîrșire prin spunerea „neutră“, de „gradul zero“, care funcționează aici tot ca elipsă.

---

1. Elipsa este definită astfel, la capitolul *Figurile ambiguității*, în Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 136 : „elipsă *(gr.* elleipsis *«suprimarea unui cuvînt»), figură care constă în contragerea (scurtarea) enunțului prin omiterea unui cuvînt sau chiar a unei propoziții, ce se poate deduce* liber *(subl. ns.) din context sau situație (spre deosebire de subînțelegere, în care termenul omis se află, de obicei, mai înainte sau după, în același context). În* e. termenul omis poate diferi, în același context, după felul cum gîndește și se exprimă interlocutorul, cititorul, auditorul *(subl. ns.) (în subînțelegere termenul omis este unul singur, fiind cunoscut). [...] E. nu înseamnă, de fapt, «omisiune», ci exteriorizare a ideii cu mijloace verbale, care renunță chiar la ceea ce n-ar fi inutil în construcția enunțului)“*.

Detectabilă formal la nivelul enunţului, elipsa funcţionează *imprevizibil* la nivelul enunţării, în raport cu fiecare destinatar concret. Graţie acestui imprevizibil, opera devine un „bilet de loterie", o şansă de a fi adevăr şi valoare doar prin actualizarea pe care i-o dă cititorul. Elipsa este la Stendhal maşinăria miraculoasă prin care, o dată cu fiecare lectură, cititorul se re-creează pe sine (ajunge la adevărul său) prin operă, opera se re-creează pe sine (ajunge la adevărul său) prin cititor. Ea este aici sursa inepuizabilă a ceea ce, în limbajul criticii tradiţionale, numim „bogăţia de sensuri a unei opere", sensuri ce proliferează continuu în funcţie de individul foarte concret care este cititorul şi de epoca istorică foarte concretă căreia acesta îi aparţine.

„Rezumatul", înţeles ca „semn" ce declanşează un lanţ de asociaţii ale memoriei afective, este tot o elipsă, înlocuind o întreagă naraţiune :

„Dar deunăzi, meditînd despre viaţă pe drumul singuratic de deasupra lacului Albano, găsii că viaţa mea poate fi REZUMATĂ prin următoarele nume, ale căror iniţiale le scriam în praf, ca şi Zadig, cu bastonul, aşezat pe o băncuţă din spatele staţiunilor Calvarului mănăstirii ordinului «Minori Osservanti», clădit de fratele lui Urban al VIII-lea, Barberini, lîngă cei doi frumoşi copaci împrejmuiţi de un mic zid rotund :

Virginie (*Kubly*)
Angela (*Pietragrua*)
Adèle (*Rebuffel*)
Mélanie (*Guilbert*)
Mina (*de Griesheim*)
Alexandrine (*Petit*)
Angéline, pe care n-am iubit-o niciodată (*Bereyter*)
Angela (*Pietragrua*)
Métilde (*Dembovski*)
Clémentine
Giulia

[Aici urmează un desen reprezentînd : — n.ns.]
(*Mănăstire — Drum ducînd la Albano — Zadig. Astarté — Lacul Albano*).

Şi, în sfîrşit, cel mult o lună, doamna Azur, al cărei nume de botez l-am uitat, şi, imprudent, ieri Amalia (*B[ettini]*)" (H.B., 20).

Ca și desenul (pe care nu l-am reprodus), inițialele acestor nume, trasate pe nisip, vizualizează conglomerate de trăiri ce au avut loc în trecut în variate registre senzoriale, dar pe care memoria afectivă le re-creează (recuperează) în registrul vederii, prin mijlocirea unui proces sinestezic. Amintirile sînt scripturalizate („*găsii că viața mea poate fi rezumată prin următoarele nume,* ale căror inițiale le scriam în praf" — subl. ns.), dar relația, ca și la Proust, este biunivocă: Stendhal își amintește pentru că scrie și scrie pentru că își amintește, cele două travalii fiind simultane și inseparabile, generîndu-se reciproc. În același context, raportul plan existențial/plan scriptural (operă) este încă și mai explicit propus:

„*Majoritatea acestor ființe, fermecătoare, nu m-au onorat deloc cu bunăvoința lor; dar mi-au ocupat literalmente* viața. *Lor le-au urmat* operele mele" (subl. ns.) (H.B., 20—21).

Vederea, senzație dominantă la Stendhal, transpune sinestezic în *litere* încărcătura existențială, litere ce au funcție de figuri, ca „semn" (cf. *supra* interogația lui Stendhal asupra funcției de „semn" a muzicii în raport cu amintirile sale), dar și în sine (*fiind* chipuri, corpuri).

Exemplul dat este unul de contragere, de comprimare a unor mari înlănțuiri de evenimente autobiografice prin „rezumatul" constituit de „inițialele" numelor femeilor iubite. Pandantul lui este dilatarea unor „evenimente mărunte". Ca și primele, acestea ies din ordinea timpului abstract, obiectiv, în timp ce alte evenimente narate continuă să se desfășoare în ordinea acestui timp, ceea ce duce perpetuu la o „schimbare de viteză" (Flaubert) la care cititorul contemporan lui Stendhal cu greu se poate adapta:

„*Dar anticipez mereu. Oare voi avea curajul să-mi scriu inteligibil confesiunile?* De fapt, trebuie să narezi, iar eu fac considerații pe marginea unor evenimente mărunte, dar care tocmai din cauza dimensiunii lor microscopice trebuie povestite foarte distinct (subl. ns.). O, *CITITORULE, cît de răbdător va trebui să fii!*" (H.B., 27).

A „povesti foarte distinct" „evenimente" de „dimensiuni microscopice" înseamnă tocmai a bruia, pînă la a o face să stagneze, narațiunea cronologică, cea care întrunește consensul contemporanilor, printr-o narațiune controlată de durata interioară, în care ierarhia faptelor este răsturnată în raport cu convenția obișnuită. Prin fixarea detaliilor așa cum au fost

ele înregistrate de conştiinţa celui ce-şi aminteşte se urmăreşte a se ajunge la reconstituirea unor sentimente şi senzaţii („...*în fond n-am prea mare încredere în toate aprecierile cu care am umplut cele 536 de pagini precedente. Adevărate nu sînt, cu siguranţă, decît senzaţiile*" — H.B., 351—352), a căror importanţă o depăşeşte mult pe cea a „faptelor" („*Dar scîrba imensă pe care mi-a inspirat-o anul 1815 m-a făcut să uit faptele, şi poate că un istoric imparţial ar fi de altă părere. Îl rog pe CITITOR, dacă se va găsi vreunul, să-şi aducă aminte că n-am pretenţia de a spune adevărul decît în privinţa* sentimentelor *mele, cît despre fapte, am avut întotdeauna o memorie slabă*" (H.B., 122). Lacunar (eliptic) în ceea ce priveşte „faptele" unei istorii „imparţiale", discursul stendhalian pretinde a „descoperi" un adevăr al „senzaţiilor" şi „sentimentelor" a cărui autenticitate poate fi garantată şi de — sau, mai curînd, mai cu seamă de — „evenimentul" de „dimensiuni microscopice" :

„*Cred că în toamna aceea am avut marea plăcere să ucid un sturz, pe cărarea din via de deasupra miriştii, exact în faţa culmii rotunjite a muntelui Taillefer. A fost una dintre cele mai mari bucurii din viaţa mea. Trecusem prin viile din Doyatières, o apucam pe cărarea îngustă dintre două hăţişuri foarte înalte şi stufoase, care coboară spre mirişte din H la P, cînd un sturz uriaş ţîşni cu un ţipăt scurt din vie, în T, chiar deasupra copacului T, un cireş, cred, foarte zvelt şi destul de desfrunzit.*

Îl zării, trăsei dintr-o poziţie aproape orizontală, pentru că nu coborîsem încă. Sturzul se prăbuşi cu o bufnitură pe care o mai aud. Coborîi cărarea, beat de bucurie" (H.B., 328—329).

„*Curînd am ucis al doilea sturz* (turdus), *dar mai mic decît primul, o dată cu căderea nopţii, abia mai desluşindu-l, într-un nuc de pe cîmpul domnului de La Peyrouse, mi se pare, mai sus de via noastră din Pelissonne.*

Al treilea şi ultimul l-am ucis într-un nuc din marginea drumului dinspre nord de mica noastră livadă. *Ăsta era mic de tot, se afla chiar deasupra mea, şi-aproape că mi-a căzut în cap. A căzut pe un zid de piatră şi împrăştiind stropi mari de sînge, pe care îi mai văd şi acum.*

Acest sînge era semnul victoriei. Abia în 1808, la Brunswick, mi s-a făcut scîrbă de vînătoare, din milă ; astăzi gă-

sesc că este o crimă dezgustătoare și n-aș ucide de dragul de-a ucide nici măcar un țînțar. Cu toate astea, ultima prepeliță ucisă la Civita Vecchia nu m-a înduioșat. Potîrnichile, prepelițele, iepurii mi se par făpturi predestinate frigării. [...]

Îmi amintesc minunata senzație încercată într-o dimineață, pe vremea culesului, cînd am plecat cu Barbier înainte de a se crăpa de ziuă. Bătea un vînt cald, și luna era superbă. Niciodată n-am uitat ziua aceea" (H.B., 334—336).

„*În ziua cînd mi-a scăpat vulpea, mi-a fost îngrozitor de frică, o frică mult mai mare decît cea pe care am simțit-o într-un cîmp de cînepă din Silezia (campania din 1813) văzînd cum se îndrepta spre mine, eram singur, un pîlc de optsprezece sau douăzeci de cazaci. În ziua aceea la Comboire, mă uitam la ceasul meu de aur, așa cum fac în orice împrejurare gravă, ca să-mi rămînă măcar amintirea limpede a orei, și cum făcuse domnul de Lavalette în momentul condamnării la moarte (de către Bourboni). Era ora 8, fusesem sculat cu noaptea-n cap, ceea ce întotdeauna mă face să fiu mahmur toată dimineața. Tocmai visam la frumusețea peisajului, la iubire și probabil la primejdiile întoarcerii, în clipa cînd vulpea se îndreptă întins spre mine. Mi-am dat seama că e vulpe după coada ei stufoasă, pentru că în prima clipă am crezut că e un cîine*" (H.B., 331—334).

Două serii de evenimente sînt opuse aici: 1. „măruntele" întîmplări cinegetice (uciderea a trei sturzi și a unei vulpi) 2. campaniile napoleoniene de la Brunswick (1808) și din Silezia (1813), care, în timpul convențional al istoriei, sînt evenimente de primă mărime. Opoziția mărunt/mare este însă — în durata lăuntrică pe care o re-creează, descriind-o, aceste texte — răsturnată, „mărunte", devenind evenimentele din 2, în timp ce cele din 1 capătă importanța unor „împrejurări grave". Analogia stabilită între cele două serii prin trei ocurențe [„*Abia în 1808, la Brunswick, mi s-a făcut scîrbă de vînătoare*"; „*În ziua cînd mi-a scăpat vulpea, mi-a fost îngrozitor de frică, o frică mult mai mare decît cea pe care am simțit-o într-un cîmp de cînepă din Silezia (campania din 1813)*"; „*În ziua aceea la Comboire, mă uitam la ceasul meu de aur, așa cum fac în orice împrejurare gravă, [...] și cum făcuse domnul de Lavalette în momentul condamnării la moarte (de către Bourboni)*"] *echivalează*, prin mijlocirea memoriei afective, evenimentul istoric, de importanță

obiectivă, cu evenimentul de trăire intimă, împrejurarea de proporții „microscopice" cu cea de proporții uriașe. Această echivalare este susținută și de utilizarea unor sintagme ce funcționează pentru ambele serii, ca : *„stropi mari de sînge"* (vizualizați de Stendhal : *„pe care îi mai văd și acum"*), *„semn al victoriei"*, *„mi-a fost îngrozitor de frică"* etc. Această echivalare presupune înălțarea în scară ierarhică a „măruntelor" evenimente ale unei biografii pînă la nivelul marilor evenimente consemnate de istorie. Ea este posibilă pentru că și acestea au fost trăite de către un narator concret (avem aici de a face cu un specimen al tehnicii „restrîngerilor de cîmp", mult utilizată de Stendhal în romane, unde evenimentele istorice sînt descrise așa cum le vede conștiința concretă a personajului, deci fenomenologic, și nu din perspectiva unui narator omniscient). Mai corect spus, orice „ierarhie" prestabilită dispare, evenimentele au importanța pe care le-o acordă conștiința subiectului care le trăiește, categoriile obiectiv/subiectiv fiind transgresate. (Toate aceste aserțiuni pot fi aplicate și „romanului nou" din secolul al XX-lea.)

Formal însă, la nivelul sintaxei (poeticii) operei, nu mai putem vorbi de o echivalare. Evenimentul „mărunt" este „povestit foarte distinct", „tocmai din cauza dimensiunii sale microscopice", „povestire" ce, întrerupînd firul narațiunii „principale", are statut de descriere. În timp ce marele eveniment istoric este consemnat lapidar (eliptic), evenimentul mărunt ocupă aproape întreaga textură a povestirii-descriere, expansiunea sa fiind o progresiune metonimică prin asociație de imagini și idei. Imaginile sînt și aici vizualizate nu numai în text, ci și prin desene aferente, la care se fac trimiteri cu un fel de doctă pedanterie ce se vrea riguros exactă (*ca și cum* ar vorbi despre un eveniment „istoric") : *„În S cărarea putea să aibă vreo două picioare, iar în S', două palme ; ca să treacă din S' în H, vulpea trebuia să facă un salt ; la împușcătura mea ea sări în mărăcinișurile din B, la cinci sau zece pași mai jos de noi"* (H.B., 334). Conotațiile erudite ale acestor însemnări, care abundă în *Viața lui Henry Brulard*, dar totdeauna numai în relație cu „măruntele" evenimente biografice, presupun din nou echivalarea acestora cu marile evenimente istorice, în mod curent, singurele beneficiare ale unui asemenea gen de cercetare (cf. și *supra*, p. 79) :

„Sînt sigur de cele trei ferestre cu cercevele în cruce în B și de poziția lor față de strada Pont-Saint-Jaime“ și contextul respectiv). Stendhal ne propune, desenată cu mîna lui, nu harta marilor bătălii napoleoniene, ci pe cea a propriilor trăiri din trecut, o hartă pe care sînt însemnate matematic senzații, sentimente, idei, în sfîrșit cunoscute subiectului care le-a trăit, prin mijlocirea acțiunii scripturale (*„Dar ce fel de caracter am eu? Mi-ar fi foarte greu să spun. Poate că adevărul îl voi descoperi la 65 de ani, dacă apuc să-i împlinesc“* — H.B., 215).

Mîna auctorială scrie desene imaginare, litere „imaginare“ (aparținînd, adică, spațiului fictiv al literaturii) trasate pe nisip (inițialele femeilor iubite), pe alte obiecte (*„M-am întors în grabă la palatul Conti [Piazza Minerva]; eram frînt. Purtam un pantalon alb de... englezesc, am scris pe partea dinăuntru a cordonului: 16 octombrie 1832, curînd voi împlini 50 ani, prescurtînd astfel* PENTRU A NU FI ÎNȚELES: J. vaisa voirla *5* [1].

Seara, întorcîndu-mă destul de plictisit de la serata ambasadorului, mi-am spus: ar trebui să-mi scriu viața, poate că voi ști pînă la urmă, cînd va fi gata, peste doi sau trei ani, ce-am fost de fapt, vesel sau trist, om de spirit sau nătărău, curajos sau fricos, și, în general, fericit sau nefericit. Îl voi putea ruga pe di Fiori să citească manuscrisul“ — H.B., 10—11), în sfîrșit, și dintru început, și totodată, pe hîrtie [2], însemnări „intime“, romane, „vieți“ de muzicieni, note de călătorie etc., „eseuri“ despre literatură, arte și iubire, nuvele, „opere“ încărcate de note marginale și de epigrafe, multe „neterminate“. La nivelul acesta, al totului care este

---

1. Însemnare criptică pentru: *„Je vais avoir la cinquantaine“* (*„Voi împlini cincizeci de ani“*). Asemenea notații enigmatice, obținute printr-un joc cu literele, abundă în textul stendhalian „autobiografic“. Încifrarea are loc și prin recurs la limbile engleză și italiană.

2. Gérard Genette, care citează și această notație din *Jurnal*, prin care Stendhal celebrează „victoria“ sa asupra Angelei Pietragrua: *„Văd pe bretelele mele că s-a întîmplat în 21 septembrie 1811, la orele unsprezece și jumătate dimineața“*, își pune o întrebare ce interesează îndeaproape demersul nostru: *„Între Beyle ce înscrie pe praf, pe centură, pe bretele, și Stendhal care transcrie pe hîrtie, unde începe literatura?“ «Stendhal»*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 167.

OPERA lui Stendhal, întîlnim din nou elipsa, structura discontinuă, lacunară, heterogenă la prima vedere, dar care, la o privire mai adîncă, poate revela o organizare omogenă [1], ţinînd de ordinea „scriptibilului" [2]. Spunem „*poate* revela", pentru că însăşi presupoziţia noastră (text plural, producător de sensuri în procesul unei lecturi plurale) ne sileşte să acceptăm şi posibilitatea lecturii „tradiţionale", care citeşte romanele în regim de heterogeneitate în raport cu celelalte opere stendhaliene. Soluţia de continuitate dintre toate aceste texte (funcţionînd nu numai la nivelurile „gen", grad de „elaborare", „univers tematic" etc. ci şi la cel de material *pe* şi *cu* care sînt scrise — hîrtie, nisip, etc., peniţă, briceag etc.), adică elipsa multiplicată ce poate fi comparată cu golurile (ochiurile) unei reţele, le unifică, paradoxal, prin lectură, într-o aceeaşi activitate a textului scriptibil. Părţile disjuncte, risipite, se adună într-*un* CORP, cel al OPEREI stendhaliene. Ceea ce este „neterminat" se desăvîrşeşte prin ceea ce este „terminat", părţile răspunzîndu-şi, luminîndu-se una pe alta în sintaxa şi semantica lor, „terminat" şi „neterminat" pier-

1. Cf. şi Gérard Genette, *op. cit.*, p. 169: „*Textul stendhalian — cu notele lui marginale şi cu însemnările lui pe bretele — este* unul singur (subl. în text). *Nimic nu ne îngăduie să izolăm aici acel super-text preţios elaborat care ar fi,* ne varietur, *opera lui Stendhal. Tot ceea ce trasează peniţa lui Beyle (sau bastonul, sau briceagul său, sau Dumnezeu mai ştiu eu ce) este Stendhal, fără diferenţiere sau hierarhie*".

2. Textul „scriptibil", opus celui „lizibil", este definit de Barthes ca „*valoare a ceea ce poate fi scris (şi re-scris) astăzi*", „*în această lume care este a mea*", „*modelul său fiind productiv (şi nu reprezentativ)*". „*De ce scriptibilul este valoarea noastră? Pentru că miza travaliului literar (a literaturii ca travaliu) constă în a face din cititor nu un consumator, ci un producător de text. Literatura noastră este marcată de divorţul necruţător pe care instituţia literară îl menţine între cel ce fabrică şi cel ce foloseşte textul, între proprietarul şi clientul său, între autorul şi cititorul său*". „*În faţa textului scriptibil se înalţă deci opusul său, valoarea sa negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, dar nu şi scris:* lizibilul. *Numim clasic orice text lizibil*" (*S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 10—11).

Interpretarea noastră încearcă să facă din Stendhal un „contemporan al nostru" tocmai prin deblocarea unui text stendhalian *lizibil*, prin transmutarea lui într-un text *scriptibil*, scriptibil de către cititor, în virtutea lecturii plurale ca premisă.



zîndu-şi aici orice sens, aici, adică în spaţiul lecturii plurale, care nu termină niciodată a citi un text *totdeauna* terminat în literalitatea sa (dincolo de orice proiect al autorului, care-l poate considera „terminat" sau „neterminat").

Bruionul, opera *aproape* terminată (cf. *Amintiri egotiste*, *Lucien Leuwen*), opera *abia* începută, însemnarea marginală, proliferarea epigrafelor care-şi citează cu *aproximaţie* sursa, desenele invadînd paginile *Vieţii lui Henry Brulard*, dar şi pe cele ale manuscriselor, — toate sînt moduri ale aceleiaşi scriituri „rapide". „Rapidă" este şi însemnarea lacunară, criptică, pe nisip, curea, bretele, care o dublează pe cea de pe hîrtie, contestîndu-i parcă literaritatea specifică, care o prelungeşte şi o susţine, de asemenea, în toate sensurile, în măsura în care este, ca şi cea practicată pe hîrtie, un *exerciţiu* scriptural zilnic, o praxis trăită ca necesitate vitală. Stendhal crede în *adevărul univoc* al *cuvintelor*, în posibilitatea strictei lor adecvări la ceea ce ele desemnează, fără reziduuri de ambiguitate. Echivocul provine doar din greşita lor folosire, ce poate fi, printr-un studiu susţinut şi atent, înlocuită printr-o bună folosire :

„*Cred, şi-ţi voi demonstra mai tîrziu, că toate nefericirile noastre nu provin decît dintr-o eroare, şi că adevărul este singura cale de-a obţine fericirea ; să ne dăm aşadar toată silinţa spre a cunoaşte acest adevăr.* Diversele înţelesuri pe care le acordăm cuvintelor folosite de noi sînt deseori un mare izvor de eroare. Să căutăm a vedea aşadar ce anume spun aceste cuvinte (subl. ns.). *Fă-ţi aşadar cît mai repede un caiet de studiu, nu rosti niciodată cuvîntul* virtute *fără să-ţi spui tot ce foloseşte celor mai mulţi. Cuvîntul educaţie, artă de-a forma mintea (sau inteligenţa) omului şi sufletul său (sau centrul voinţelor sale), dînd amîndurora cea mai bună (cea mai folositoare celor numeroşi) dezvoltare cu putinţă.*

Însuşeşte-ţi această deprindere : vei fi nespus de uimită pomenindu-te într-o zi în stare să-i înţelegi pe oamenii cei mai de seamă, Bacon, Montesquieu, Lancelin, Vauvenargues, Pascal etc." (S.P., 77).

El transpune acest crez, prin care „fericirea" este indisolubil legată de „adevăr", în arta sa. În mod paradoxal, „oralitatea" ei (funcţia de „transcriere" fidelă a unei *parole* preexistente) se răstoarnă în scriptibilitate : scriitura stendhaliană este scriptibilă (poate fi citită plural) tocmai pentru

că este locul ideal pentru o lectură literală. Literal și literar coincid în actul lecturii.

Am văzut: pentru Stendhal, „transcrierea" literală (el spune „sinceră", „firească", „adevărată", presupunînd existența unei coincidențe între literă — cuvînt — și lucru) este o șansă întru comunicarea cu serii succesive de viitori cititori. Caracterul criptic al unora dintre notațiile sale nu contrazice afirmația noastră, deoarece descifrarea lor presupune în primul rînd o activitate la nivelul literei, al literalității. El pune în funcțiune dispozitivul literalității — scriitura „rapidă" —, solicitînd o simetrică activitate din partea cititorului: cea a lecturii literale (asemenea simetrii sînt, după cum am putut arăta, frecvente la Stendhal, actul lecturii fiind pentru el ca un fel de act auctorial în oglindă). El mizează pe acest dispozitiv, diseminarea eliptică — prin care enunțul devine enunțare în actul lecturii — nefiind întotdeauna *prevăzută, proiectată* de el. „Transcriind" *ad litteram* crima și judecata lui Julien Sorel, fără motivații suplimentare, el pune critica „tradițională", căutătoare de explicații psihologizante, în situația de a găsi propria-i soluție. Émile Faguet, apoi Léon Blum, Maurice Bardèche și Pierre Martineau găsesc o motivație în nebunia eroului, care acționează *„constrîns parcă de o obsesie"* etc. „Elipsa intenției" personajului, probabil deliberat construită de autor, este însă activizată și de o alta: textul nu explică de ce Julien nu este apărat la proces ca făptaș al unei crime săvîrșite din gelozie de către un nebun. Or, interpretarea: Julien trage asupra doamnei de Rênal în stare de nebunie, inexistentă la contemporanii lui Stendhal (la Sainte-Beuve, de exemplu), devine posibilă, în 1892, cînd își scrie Faguet studiul, prin importanța pe care o capătă pentru generația sa clinica psihiatrică [1]. Discursul critic proliferează, asociind juridicul cu

---

[1] Pentru toate aceste date, cf. Yves Ansel, *Stendhal littéral*, în *Littérature*, nr. 30, mai 1978, pp. 82—83. Autorul trimite la M. Foucault, *La naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 1963, *L'archéologie du savoir* (cap. IV), Paris, Gallimard, 1969 și la lucrarea colectivă *Moi, Pierre Rivière...*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973, col. „Archives".

Din perspectivă rousseliană și derridiană, Yves Ansel întreprinde o lectură „literală" a romanului *Roșu și Negru*, descifrînd o tulburătoare diseminare a grupului de litere OR, prezent în numele personajului prin-

psihiatricul, uimindu-se de lipsa apărării pe baza circumstanțelor atenuante. Or, în literalitatea lui, textul stendhalian „transcrie" o realitate ce doar pentru generațiile viitoare de cititori se constituie în elipsă: *„Posibilitatea de a pleda pentru circumstanțe atenuante nu exista înainte de legea din 28 aprilie 1832"* [1].

Elipsa discursivizată operează și în procedeul „restrîngerilor de cîmp" [2]. Critica le-a recunoscut și le-a studiat în romane, dar nu și în ceea ce ea a numit operele „intime". Or, a le descrie aici ni se pare foarte important, spațiul acesta puternic marcat ca „autobiografic" îngăduindu-ne să le surprindem în plin proces de geneză, în relația planului existențial cu cel scriptural, conștientizată și chiar teoretizată de Stendhal. Aici cele două „personaje principale", asupra cărora focalizează în mod variabil „narațiunea", sînt autorul/naratorul/omul (Stendhal/Beyle), ipostaziat și ca „personaj" (Henry Brulard, în *Viața lui Henry Brulard*, domnul M.L....,

---

cipal (SO*R*EL), în titlu (*R*OUGE, NOI*R*), în numele unor eroine (Léonore *Laure* din DE L'AMOU*R* etc. Tema diseminată anagramatic este cea a aurului (a bogăției), asociată cu tema iubirii (AMO*R*), cu cea a morții (MO*R*T) și cu cea a destinului (SO*R*T, înscris în So*r*el).

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, ediția Pierre Castex, Paris, S.E.D.E.S., 1967, nota 11, p. 643, *apud* Yves Ansel, *op. cit.*

2. Cf. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

Reluînd termenul propus de Blin, Genette face următoarele observații ce ne pot interesa: *„Acest tip de elipsă implică o mare libertate în alegerea punctului de vedere narativ. Stendhal, după cum știm, inaugurează tehnica «restricțiilor de cîmp», care constă în a reduce cîmpul narativ la percepțiile și gîndurile unui presonaj. Dar el alterează această decizie [...], reținînd pentru el unele dintre aceste gînduri, adeseori cele mai importante, dar și schimbînd adeseori personajul care le focalizează: chiar într-un roman atît de centrat asupra persoanei eroului cum este* Roșu și Negru, *se întîmplă ca narațiunea să adopte punctul de vedere al unui alt personaj [...]. In sfîrșit, și mai ales, focalizarea povestirii este tulburată, după cum se întîmplă aproape întotdeauna la Stendhal, prin practicarea a ceea ce Georges Blin a numit «intruziunea de autor», pe care ar trebui mai curînd să o numim intervenția* naratorului (subl. în text), *stabilind o distincție, deosebit de necesară în cazul lui Stendhal, între cele două roluri"* (op. cit., *p. 185*).

comisvoiajorul din *Memoriile unui turist*), şi cititorul. Dar dacă ne-am opri aici, am simplifica peste măsură lucrurile. Aceste două „personaje principale" se ipostaziază, la rîndul lor, în nenumărate alte instanţe.

Naraţiunea focalizează prin frecventă şi rapidă schimbare asupra unor cititori situaţi pe paliere istorice variabile sau asupra unor cititori individualizaţi. Am dat la începutul acestei cărţi numeroase exemple ce pot fi reluate aici. Să ne reamintim structura lor, care implică şi focalizări asupra unor grupuri sociale, asupra spaţiului mental al unei epoci, conectate la focalizarea asupra instanţei autor/narator/om :

„Cred că numai datorită unei întîmplări foarte norocoase n-am rămas rău, ci doar scîrbit pentru tot restul vieţii de burghezi, de iezuiţi şi de orice soi de ipocriţi. Probabil că succesele obţinute în 1797, 98 şi 99 şi conştiinţa propriei mele forţe m-au vindecat de răutate. La toate frumoasele mele calităţi se mai adăuga şi un orgoliu insuportabil.

[. . .] Aceste cuvinte, josnicie burgheză, exprimă doar o nuanţă, poate că în 1880 va fi ceva foarte obscur. Graţie ziarelor, burghezul provincial devine o raritate, nu mai există moravuri *burgheze. [. . .].*

Voi cita, aşadar, ca exemplu de provincialism burghez, stilul excelentului meu prieten, domnul Fauriel (membru al Academiei), în excelenta sa Viaţă a lui Dante, *tipărită în 1834 în* Revue de Paris. *Dar, vai, ce-o să se întîmple cu toate acestea în 1880 ? Vreun om de spirit cu condei bun va pune mîna pe cercetările profunde ale excelentului Fauriel, şi toată munca acestui burghez cumsecade şi conştiincios va fi dată uitării*" (H.B., 105—106).

Instanţa autor/narator/om se ipostaziază şi ca un cititor văzut sub unghiuri variabile în raport cu sine însuşi, dar şi cu alte instanţe de lectură :

„Aveam, aşadar, un anume ideal de frumos literar în minte în 1796 sau 1797, pe cînd urmam cursul domnului Dubois-Fontanelle, acest frumos era foarte deosebit de al său. Caracteristica cea mai pronunţată a acestei deosebiri era marea mea dragoste gentru adevărul tragic şi simplu al lui Shakespeare, contrastînd cu puerilitatea emfatică *a lui Voltaire.*

Îmi amintesc, printre altele, că domnul Dubois ne recita cu entuziasm anumite versuri de Voltaire sau de-ale sale, în care întîlneai : în rană... să răsucești cuțitul. *Cuvîntul cuțit mă supăra din cale-afară, profund, pentru că nu se acorda cu principiul meu, cu dragostea mea pentru simplitate. Abia astăzi văd acest* de ce. *Toată viața mea am simțit cu intensitate, dar nu văd cauza decît mult mai tîrziu*" (H.B., 313).

Acest *de ce ?* este spațiul alb, lacuna ce rămîne mereu a fi umplută, de către cititor, de către Stendhal însuși, care se „citește" pe sine în timp ce „se scrie". Dar și în timp ce-i citește pe alții :

„*Cartea asta* [Eseu despre poezie și pictură *de abatele Dubois*] *răspundea unor sentimente ascunse în sufletul meu, sentimente mie însumi necunoscute*" (H.B., 316).

Eliptic asupra „cauzei", asupra motivației (cf. exemplul celebru, expus mai sus, din *Roșu și Negru*), textul se ambiguizează, devine enigmatic, se *literaturizează* :

„*Am aflat nu demult, citind o carte* [scrisorile lui Victor Jacquemont, Indianul], *că cineva a putut să mă găsească sclipitor. Mai văzusem aproape același lucru acum cîțiva ani într-o carte pe-atunci la modă, de* lady *Morgan. Uitasem de această calitate care mi-a făcut atîția dușmani. Poate că nu era, de fapt, decît* aparența (subl. ns.) *calității, și dușmanii sînt ființe prea comune pentru a putea judeca ce înseamnă să fii sclipitor ; cum ar putea judeca ce înseamnă să fii sclipitor un conte d'Argoud, de exemplu ? Un om a cărui supremă fericire constă în lectura zilnică a două sau trei romane in-12°, pentru cameriste ! Cum ar putea judeca spiritul domnul Lamartine ? În primul rînd, pentru că n-are, în al doilea, pentru că el însuși devoră zilnic cîte două volume de platitudini îngrozitoare. (Văzut la Florența în 1824 sau 1826)*" (H.B., 21).

Aici Stendhal devine totodată „carte" citită de alții, intrînd în ceea ce am putea numi o curioasă relație de intertextualitate cu cărțile citite de aceștia. Schimbarea unghiurilor de vedere este de un extrem rafinament, semnul negativ și cel pozitiv, aparența și realitatea sînt interșanjabile, ca și literatura și viața care, textualizate, devin izomorfe. Privit *din perspectiva* „dușmanilor" săi, Stendhal este un „om de spirit" (chiar această „calitate" i-a creat mulți „dușmani"). Pe de altă parte, Stendhal însuși se consideră un „om de spi-

rit" („*Marele* drawback *[inconvenient] cînd ai spirit e că trebuie să stai cu ochii țintă spre semiproștii din jur* și să te îmbibi cu senzațiile lor plate. *Cusurul meu e că mă lipesc de cel mai sărac cu fantezia și devin de neînțeles*" — H.B., 22). Coincidența opiniei sale cu cea a „dușmanilor" nu o întărește, ci, dimpotrivă, o face ezitantă, el privind, fie și numai pentru o clipă, din unghiul lor, care este cel al unor „*ființe prea comune pentru a putea judeca ce înseamnă să fii sclipitor* : poate că ceea ce el socotise pînă atunci a fi o calitate nu-i decît „aparența calității". Adevărul apare și aici pentru Stendhal ca un *raport dialectic* între conștiința concretă și lucru, nu dat o dată pentru totdeauna, ci re-făcîndu-se la nesfîrșit în funcție de noi contexte (ca și adevărul operei înseși, mereu altul în funcție de cititor și de epocă).

Așa cum am mai arătat, Stendhal nu contestă existența unui adevăr „obiectiv", cel al „faptelor" pozitive, înscris într-un „timp al ceasornicelor" („*Toate acestea le-am văzut de jos, ca un copil. Poate că cercetîndu-se jurnalul departamentului, dacă exista așa ceva pe-atunci, sau prin arhive, s-ar descoperi exact contrariul în privința datelor, dar în privința efectului produs asupra mea și-a familiei, lucrurile sînt sigure*" — H.B., 119), dar îl vede în diferența lui în raport cu adevărul concret, sensibil, al *unei* conștiințe. Este tocmai spațiul de manevră de care are nevoie spre a-și inventa romanul, uzînd de tehnica „restrîngerilor de cîmp", ele însele strîns legate de ideea schimbării unghiurilor de vedere. Sintagma „restrîngeri de cîmp" trebuie bine înțeleasă : e o decupare a realității, în funcție de un unghi de vedere al unei conștiințe concrete, decupare care este însă *macroscopiată* în raport cu un presupus context. Metafora prin care Stendhal aproximează această experiență a relației sale cu realul este cea a „lunetei" și a „telescopului", instrumente îndreptate asupra unei *părți* dintr-un ansamblu, dar instrumente măritoare. Experiența, mai întîi de natură existențială, este neîntîrziat pusă în relație de izomorfism cu activitatea de cititor/scriitor :

„*La acest curs, ca și la toate celelalte, a avut loc pe la mijlocul anului un examen. Am obținut un avantaj considerabil asupra acelui mic iezuit de Paul-Émile, care învăța totul pe dinafară și de care mi-era frică din cauza asta, pentru că n-am* deloc memorie.

Iată unul din marile defecte ale minţii mele : rumeg întruna lucrul care mă interesează, şi tot privindu-l din poziţii sufleteşti *diferite, sfîrşesc prin a descoperi ceva nou,* schimbîndu-i în cele din urmă aspectul.

Scot tuburile lunetei în toate sensurile, sau le vîr înăuntru, ca să folosesc imaginea domnului de Tracy (vezi Logica)" (H.B., 310).

„*Toate faptele care alcătuiesc viaţa lui Chrysale* (personaj din *Şcoala femeilor* de Molière — n. ns.) *sînt înlocuite la mine prin romanesc. Cred că această pată de pe telescopul meu le-a fost utilă personajelor mele din romane ; există un fel de josnicie burgheză pe care ele n-o pot avea, cît despre autor, asta ar fi pentru el ca şi cum ar vorbi* limba chineză *fără s-o ştie*" (H.B., 106).

„Descoperirea", rezultat al modificării unghiului de vedere, este creaţie („schimbă" „în cele din urmă aspectul" „lucrului" „privit din poziţii sufleteşti diferite"), în măsura în care înseamnă un adevăr nou, în planul operei şi/sau al vieţii. Metafora „petei" de pe „telescop" nu spune nici ea altceva, căci „pata", de asemenea, este o modalitate a schimbării unghiului de vedere, o lectură, printr-o nouă grilă, a realităţii. Ea estompează, sau ocultează cu totul, părţi din realitate, participînd la aceeaşi tehnică a decupării specifică „restrîngerilor de cîmp". În fragmentele citate această tehnică (dată mai întîi ca experienţă trăită) angajează un narator/personaj cu statut ambiguu (Beyle/Stendhal/Brulard), dar şi discursivizează statutul personajelor din romanele lui Stendhal, stabilind din nou o relaţie, pe care tot timpul ne-am străduit să o punem în evidenţă, între „autobiografie" şi „roman". Interesant este că în context, „pata" (elipsa) apare ca soluţie prin care se poate realiza comunicarea cu viitorul cititor. Căci textul citat continuă : „*Aceste cuvinte, josnicie burgheză, exprimă doar o nuanţă, poate că în 1880 va fi ceva foarte obscur*". Nu discutăm aici faptul că Stendhal se înşeală în exemplul ales, că nuanţa nu s-a pierdut nu numai pentru cititorul din 1880, dar nici pentru cel din zilele noastre, ci doar un mecanism al poieticii/poetice stendhaliene prin care scriitorul încearcă să se situeze pe un teren de interes comun cu un viitor cititor, mai puţin documentat în ceea ce priveşte epoca în care scrie el, Stendhal, şi căruia, deci, „nuanţe" prea strict legate de o mentalitate datată istoric îi vor scăpa întotdeauna.

În alt plan — al „faptelor", al memoriei voluntare și al cronologiei —, acest mod de a „privi" poate să apară ca o „lipsă de sagacitate", expresie pe care Stendhal și-o aplică în chip ironic :

„*Ieri seară, 18 ianuarie 1836, sărbătorirea Sfîntului Scaun, ieșind din catedrala San-Pietro la orele 4 și întorcîndu-mă să privesc domul,* pentru prima oară în viața mea *l-am privit așa cum ai privi alt edificiu, i-am văzut balconul de fier al tamburului. Mi-am spus : „Pentru prima oară văd ce este de fapt ; pînă acum l-am privit așa cum privești femeia iubită". Totul îmi plăcea (vorbesc de tambur și de cupolă), cum să-i fi putut găsi un cusur ?*

Iată că pe o altă cale, din altă direcție, revin pentru a constata defectul pe care l-am notat mai sus în această veridică povestire a mea, lipsa de sagacitate" (H.B., 314).

Textul acesta (minus paragraful al doilea) pare scris de Proust. Și totuși — nu, nu am încurcat fișele — este o pagină de Stendhal. Nu mai puțin proustian este și următorul, prin care surprindem mecanismul nașterii unei metafore, conform definiției lui Proust : „*Metafora este imaginea deformată*".

„*Văd că eram ca un cal sperios, și numai datorită unui cuvînt pe care mi l-a spus domnul de Tracy (ilustrul conte Destutt de Tracy, pair al Franței, membru al Academiei Franceze și, mai mult încă, autor al legii din 3 prerial privind școlile centrale), numai datorită unui cuvînt pe care mi l-a spus domnul de Tracy am făcut această descoperire.*

Am nevoie de un exemplu. Pentru un fleac, o ușă întredeschisă noaptea, de exemplu, îmi și închipuiam doi oameni înarmați ațintindu-mi calea pentru a mă împiedica să ajung la fereastra ce da spre galeria în care mă întîlneam cu metresa mea. Era o nălucire pe care precis că n-ar fi avut-o nici un om cu mintea întreagă, ca Abraham Constantin, prietenul meu. În cîteva secunde (patru sau cinci, cel mult), sacrificiul vieții mele era fapt perfect împlinit ; mă năpusteam ca un erou în întîmpinarea celor doi dușmani care se preschimbau într-o ușă întredeschisă" (H.B., 28).

Aici, o dată cu „evidența" avută prin schimbarea unghiului de vedere, funcționează și tehnica „petei" de pe „telescop", care conferă o ființare „romanescă" realității celei mai banale.

Asemenea descrieri zise mai tîrziu „impresioniste“ mai pot fi întîlnite în literatura franceză și pînă la Stendhal — una dintre cele mai novatoare opere în această privință este cea a doamnei de Sévigné —, dar la el se organizează într-un sistem, care se și auto-comentează în această dimensiune a sa. Coerența cu totul specială a sistemului arătat ni se pare a rezida la Stendhal în faptul că el nu e racordat numai la autor, ci și la cititor, ipostaziat în instanță auctorială cu prerogative atît de mari, încît „jocul“ literar nu mai este posibil în afara lui. Notarea sincopată a „senzației“ (a „impresiei“, va spune Proust) este parte integrantă a acestui ansamblu, căci ea are cele mai mari șanse de a fi „utilă“ (alt concept stendhalian prin care este definit „frumosul“) unui cît mai mare număr de cititori, ce se vor recunoaște în ea. Pentru Stendhal, criteriul oricărei poetici, primul și ultimul, dincolo de inevitabila rețea de criterii subsidiare, se situează la polul receptării :

„*Frumusețea unei opere are drept măsură senzația pe care o stîrnește în noi. Cu cît această senzație este mai netă și mai distinctă, cu atît e mai vie.* Orice poetică nu-i decît dezvoltarea acestui principiu“ (subl. ns.) [1].

Înțelegem acum mai bine de ce „episodul bătăliei de la Waterloo“, din *Mănăstirea din Parma*, trebuie pus în relație cu fulgurațiile din aceste texte „intime“, oarecum marginalizate de către critică. Este adevărat că aici avem de a face cu o adevărată construcție [2], cu ceea ce, în raport cu „gamele“ din *Viața lui Henry Brulard* etc., am putea numi o „simfonie“. E o demonstrație perfectă a tehnicii „restrîngerilor de cîmp“, din care nu lipsesc nici cîteva cuvinte-temă, aidoma unor laitmotive (și iarăși trebuie să facem analogia cu Proust). Fabrice del Dongo, venit din Italia spre a lua parte la luptă, se află în preajma bătăliei, descrisă de Sten-

---

1. *Apud* H. B. Stendhal, *Du romantisme dans les arts*, textes réunis et présentés par Juliusz Starzynski, Paris, Hermann, 1966, p. 44.

2. Rezultat paradoxal al scriiturii „rapide“, mai rapide în acest roman dictat decît în oricare altul (cf. : „*Scrie repede observațiile făcute cu prilejul călătoriei tale la Echelles. E tot ce poate fi mai folositor ; eu am început să fac acest lucru*“ — S.P., 101. „*Scrie-mi repede, ca mine, fără întorsături de stil. Primul merit chiar și pentru cel care vrea să fie neapărat elocvent* [în acest secol] *este simplitatea*“ — S.P., 121).

dhal preponderent prin mijlocirea a ceea ce *vede* și simte personajul său. Consecvența menținerii acestui unghi de vedere este desăvîrșită. „Lacuna“ (elipsa) ce se creează astfel este bătălia însăși, luată în totalitatea ei, din care nu ni se arată decît fragmente discontinui și *efectele* lor asupra eroului. El „citește“, asemenea nouă prin medierea lui, o realitate lacunară pe care o „umple“ cu propria-i trăire, transformînd-o în plenitudine. Ni se pare foarte important să insistăm asupra acestui izomorfism între felul cum *receptează* realitatea omul/autorul Beyle/Stendhal, felul cum o *receptează* personajele sale și, în sfîrșit, felul cum sîntem noi, cititorii săi, constrînși, prin chiar „modul de folosire“ înscris în opera însăși, să o *receptăm* pe aceasta. Dînd cuvîntului un sens mai larg, mult utilizat astăzi, am spune că în toate aceste trei planuri are loc aceeași experiență de „lectură“ : „cititorul“ este angajat să *participe*, printr-o implicare foarte activă, la crearea (producerea) unui adevăr. Modul în care, de exemplu, Victor Hugo, în *Mizerabilii*, descria aceeași bătălie (cele două episoade sînt automat puse în relație de către întreaga critică, și noi înșine trebuie să o facem, într-atît de exemplară pentru două tipuri de scriitură este opoziția lor), văzînd-o *à vol d'oiseau*, în desfășurarea ei *completă*, întocmai ca un general de armată ce ar privi o machetă cu mișcarea și înfruntarea trupelor în cursul unei lupte, îi oferă cititorului *toate* elementele tabloului, pe care el le receptează într-o stare de relativă pasivitate, nemaiputînd adăuga sau scoate nimic din ceea ce îi este oferit de către autorul omniscient, care *vede bătălia pentru el, cititorul*. Tabloul descris de Stendhal este văzut de cititor o dată cu personajul, cititorul descoperind treptat, o dată cu acesta, realitatea bătăliei, sau, mai bine zis, numai o parte a acestei realități, restul rămînînd o taină resimțită ca prezență teribilă, ce se cere descoperită și descifrată. Acest mod discontinuu de a descrie prin mijlocirea unei priviri *concrete* (privirea lui Hugo este abstractă — în ciuda detaliilor pitorești ale tabloului —, nici o privire a unui subiect concret nu ar putea îmbrățișa dintr-o dată, în totalitatea și în amănuntele sale, o scenă de bătălie, căci privitorul ar trebui să se afle în același timp departe de bătălie, pe un loc înalt, și *totodată* în stricta ei apropiere, dacă nu chiar în mijlocul ei) este — să o mai spunem încă

o dată ? — modul prin excelență de a fi al elipsei stendhaliene :

„A doua zi, cu un ceas înainte de revărsatul zorilor, porni din nou la drum și, tot mîngîindu-și calul, izbuti să-l facă s-o ia la trap. Către ceasurile cinci, auzi bubuitul tunurilor : era preludiul bătăliei de la Waterloo. [. . .]

COTIRĂ spre dreapta și apucară pe o scurtătură, printre fînețe ; noroiul era adînc de un cot ; cărucioara fu cît pe-aci să se răstoarne ; Fabrice împinse la roată. Calul i se poticni de două ori ; curînd drumul, mai puțin clisos, se preschimbă într-o potecă ȘERPUIND prin iarbă. Nu făcuseră nici cinci sute de pași, cînd mîrțoaga lui Fabrice se opri deodată locului : un leș zăcea de-a curmezișul potecii, îngrozind deopotrivă cal și călăreț.

Fabrice, foarte palid de felul lui, se făcu verde la față ; cantiniera, după ce PRIVI mortul, spuse, ca și cum ar fi vorbit pentru sine : «Ăsta nu-i din divizia noastră». Apoi, ridicînd OCHII asupra eroului nostru, izbucni în rîs.

— Ha, ha, ha ! Ce-i, mititelule ? O cam băgași pe mînecă. Dar Fabrice parcă înghețase. Ceea ce-l cutremura, mai ales, era halul de murdărie a picioarelor mortului, care și fusese despuiat de încălțăminte și căruia nu i se lăsaseră decît niște amărîți de pantaloni mînjiți de sînge.

— Apropie-te, îl îndemnă cantiniera ; descalecă, trebuie să te deprinzi cu de-al de astea ; ia te uită, strigă ea, la cap l-au lovit !

Un glonț, intrat pe lîngă nas, ieșise prin tîmpla opusă, sluțind cadavrul în chip groaznic ; UN OCHI ÎI RĂMĂSESE DESCHIS.

— Hai, mititelule, coboară de pe cal, îi spuse iar cantiniera, și strînge-i mîna, să vedem dacă-ți răspunde.

Fără să șovăie, deși gata să-și dea sufletul de scîrbă, Fabrice sări jos de pe cal și, apucînd mîna mortului, o scutură o dată zdravăn ; apoi rămase năucit : simțea că nu mai are putere să se salte iar în șa. Ceea ce-l îngrozea cel mai tare era OCHIUL ACELA HOLBAT.

«Vivandiera va crede că sînt fricos», își spuse el amărît ; dar simțea că, dacă mai face o singură mișcare, se prăbușește. Clipa aceea fu pentru el, înspăimîntătoare ; puțin lipsi să nu i se facă rău de-a binelea. [. . .]

Bubuiturile începeau să semene cu un tunet neîntrerupt; între o bubuitură și cealaltă nu mai era nici un răgaz, iar pe fundalul acestui tunet neîntrerupt, ce semăna cu mugetul unui torent îndepărtat, se deoseheau foarte bine salvele plutonului. [. . .]

În clipa aceea, o ghiulea se sparse pieziș, în șirul sălciilor, iar Fabrice avu în fața OCHILOR *ciudata priveliște a unei puzderii de crenguțe ce zburau în toate părțile, ca retezate de coasă. [. . .]*

Fabrice era încă sub farmecul acelei ciudate priveliști, cînd un grup de generali, urmați de vreo douăzeci de husari, străbătură în galop unul din COLȚURILE *pajiștei la* MARGINEA *căreia se oprise el; calul lui necheză, se cabră de două-trei ori la rînd, apoi smuci cu putere de frîul ce-l ținea locului «Ei bine, fie!» își zise Fabrice.*

Lăsat în voia sa, calul porni mîncînd pămîntul și în cîteva clipe ajunse din urmă escorta generalilor. Fabrice numără patru coifuri tivite. La un sfert de oră după aceea, din vorbele unui husar, ce călărea alături de el, înțelese că unul dintre acei generali era vestitul mareșal Ney. Se simți în culmea fericirii; cu toate acestea, NU PUTU GHICI *care dintre ei era mareșalul; ar fi dat totul în lume ca să știe, dar își aminti că nu trebuia să vorbească. Escorta se opri, ca să treacă peste un șanț mare, pe care ploaia din ajun îl umpluse cu apă; șanțul era* MĂRGINIT *de copaci bătrîni și* ÎNCHIDEA, *spre stînga, cîmpia la intrarea căreia Fabrice își cumpărase calul. Aproape toți husarii descălecaseră; marginea șanțului era dreaptă și foarte alunecoasă, iar apa se afla la trei-patru picioare sub nivelul cîmpiei. Năuc de bucurie, Fabrice era cu gîndul mai mult la mareșalul Ney și la glorie, decît la calul lui; acesta, plin de neastîmpăr, sări în șanț, stropind cu apă cît colo. Unul dintre generali, ud din cap pînă-n picioare, îi trase o înjurătură: «Mama lui de cal!» Înjurătura îl jigni pe Fabrice peste măsură. «Ce-ar fi să-i cer socoteală?» se întrebă el. [. . .].*

Dar vuietul se făcuse în acea clipă atît de puternic, că Fabrice nu-i mai putu răspunde. Trebuie să mărturisim că eroul nostru era foarte puțin erou în clipa aceea. Totuși, spaima venea la el abia în al doilea rînd; ceea ce-l supăra mai ales era zgomotul groaznic care-i spărgea urechile. Escorta o luă la galop; străbătură o bucată de pămînt arat, ce

se întindea dincolo de șanț și care era toată presărată cu leșuri.

— Hainele roșii! hainele roșii! strigau veseli husarii din escortă, și la început Fabrice nu înțelese; mai apoi VĂZU că, într-adevăr, aproape toți morții erau îmbrăcați în roșu. Dar se întîmplă un lucru care-i dădu fiori de groază: băgă de seamă că multe din acele nefericite straie roșii mișcau încă, trăiau. Era vădit că răniții strigau după ajutor, dar nimeni nu se oprea să li-l dea. Eroul nostru, plin de omenie, căuta pe cît putea ca nu cumva calul său să calce peste vreuna din acele haine roșii. Escorta se opri; numai Fabrice, care nu prea își lua în seamă îndatoririle ostășești, galopa înainte, cu OCHII la un amărît de rănit.

— Dar oprește odată, gogomanule! zbieră la el subofițerul. Fabrice își dete seama că se afla la douăzeci de pași mai spre dreapta, înaintea generalilor și tocmai în PARTEA PE CARE O SCRUTAU EI CU OCHEANUL. Întorcîndu-se să se așeze în coada celorlalți husari, rămași la cîțiva pași, VĂZU pe cel mai voinic dintre generali vorbind ceva vecinului său, general și el, pe un ton de mustrare și aproape poruncitor. Pe deasupra, mai și înjura. Fabrice nu-și putu înfrîna curiozitatea și, în ciuda poveței de A NU VORBI, pe care i-o dase prietena sa, nevasta temnicerului, ticlui o frază scurtă, cît mai franțuzească și mai corectă, și-l întrebă pe husarul de lîngă el:

— Cine-i acest general care-și dojenește vecinul?

— Cin'să fie! Mareșalul!

— Care mareșal?

— Mareșalul Ney, tontule! Da de unde naiba ieșiși?

Deși peste măsură de simțitor din fire, Fabrice nu se supără de ocară; PRIVEA cuprins de o admirație copilărească, la vestitul prinț al Moscovei, viteazul vitejilor.

Deodată, porniră cu toții în galop și, cîteva clipe mai tîrziu, Fabrice ZĂRI la douăzeci de pași înaintea sa, un fel de arătură cu totul neobișnuită. Fundul brazdelor era plin de apă, iar pămîntul jilav de pe marginea lor zbura în bulgări negri, la cîte trei-patru picioare înălțime. Fabrice observă în treacăt această ciudățenie, apoi începu din nou să cugete la gloria mareșalului. Deodată, auzi lîngă el un răcnet; erau doi husari care cădeau loviți de ghiulele; dar, cînd întoarse capul SĂ-I VADĂ, aceștia și rămăseseră la douăzeci de pași

în urma escortei. Ceea ce i se păru îngrozitor, fu un cal plin de sînge, care se zbătea pe pămîntul răscolit, încurcîndu-şi picioarele în propriile-i măruntaie; voia să se ţină după ceilalţi cai şi sîngele-i şiroia în noroi.

«Ah! iată-mă, aşadar, în plin foc! gîndi Fabrice. Am VĂZUT o bătălie! îşi repetă el plin de mulţumire. Iată-mă un adevărat oştean». În clipa aceea, escorta gonea mîncînd pămîntul şi eroul nostru înţelese că ghiulelele erau acelea care făceau să zboare ţărîna în toate părţile. Zadarnic SE TOT UITA ÎNSPRE PARTEA de unde veneau; nu VEDEA decît norii de fum alb ai bateriei, la o mare depărtare, iar peste bubuitul necurmat al tunurilor, I SE PĂREA că aude salve mult mai apropiate; NU MAI PRICEPEA NIMIC. [...]

Deodată, sergentul le strigă oamenilor:

— Hei, nu-l VEDEŢI pe Împărat, măgarilor!...

În aceeaşi clipă, escorta zbieră din răsputeri: Trăiască Împăratul! *E lesne de închipuit CÎT DE TARE HOLBĂ EROUL NOSTRU OCHII, dar fără să VADĂ decît nişte generali care galopau, urmaţi şi ei de o escortă. Lungile coame, care atîrnau de căştile dragonilor din suită, îl împiedicară să deosebească vreun chip anume. «Iată cum, din pricina cîtorva blestemate pahare de rachiu, nu l-am putut VEDEA pe Împărat pe cîmpul de luptă!». Acest gînd îl trezi de-a binelea"* [1].

Stendhal desfăşoară aici tot arsenalul unei poetici a efectului ce-şi tăinuieşte cauza, elidînd-o. „Eroul" (termenul apare de numeroase ori, în ambele lui sensuri: eroul romanului, eroul — de data asta în sens oarecum ironic, marcînd deriziunea situaţiei — unui război la care nu izbuteşte să participe decît ca spectator) aude şi, mai ales, *vede*, numeroase *indicii*, *semne*, ce îi vorbesc, dar, de fiecare dată, într-un limbaj ce i se pare mai întîi necunoscut şi pe care doar treptat, pe măsură ce ele se acumulează, începe să-l înţeleagă într-o oarecare măsură. Senzaţia auditivă şi ceva vizuală, care domină — aceasta din urmă pretîndu-se la decupări mai nete — sînt percepute din unghiuri care variază (cuvintele-temă: „cotiră", „şerpuind" marchează şi ele această continuă schimbare a locului de unde se priveşte şi se aude, loc fix

---

1. Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, în *Romane şi nuvele*, vol. 2, Bucureşti, Univers, 1973, pp. 55—70, *passim*, traducere de Anda Boldur.

şi central în romanul autorului ce se instituie ca instanţă „omniscientă" în raport cu cititorul său). Episodul (ca în toate romanele lui Stendhal) uzează şi de procedeul „intruziunii autorului" („*Fabrice, foarte palid de felul lui, se făcu verde la faţă*" etc., etc.), dar autorul are aici un acces la „realitate" la fel de parţial, de limitat şi circumscris (cf. cuvintele-temă „ochean", „colţ", „margine") ca şi personajul său. Unghiurile de percepere ale acestuia interferează sau sînt chiar mediate de cele ale unor personaje „secundare" (cantiniera, husarii). Aceste multiple focalizări de-centrează naraţiunea. Ceea ce e sinonim cu a spune că o fac pluricentrică. „Oglinda plimbată de-a lungul unui drum" este făcută ţăndări, fiecare fragment reflectînd un univers ce tinde a se afirma ca autonom: orizontul este parcă de fiecare dată obstruat de un detaliu ce capătă proporţii monstruoase („ochiul holbat", picioarele murdare ale mortului, „pantalonii mînjiţi de sînge", măruntaiele revărsate ale calului rănit etc.). [cf. un procedeu similar de macroscopiere a detaliului în H.B., 345—346, descriind o experienţă trăită de Beyle: „*Jomard era un p*[reot], *o lepră, ca şi Ming*[rat], *mai tîrziu, cel care a fost ghilotinat pentru că îşi otrăvise socrul, un oarecare domn Martin, din Vienne, aşa mi se pare, fost* membru *al departamentului, după cît se spunea. Am asistat la judecarea acestui ticălos şi-apoi la ghilotinarea lui. Eram pe trotuar, în faţa farmaciei domnului Plana.*

Jomard îşi lăsase barbă; avea umerii înfăşuraţi în pînza roşie a paricizilor.

Eram atît de aproape, încît, după execuţie, VEDEAM PICĂTURILE DE SÎNGE CARE, ÎNAINTE DE-A CĂDEA, SE PRELINGEAU DE-A LUNGUL CUŢITULUI. Spectacolul mă îngrozi, şi timp de nu ştiu cîte zile n-am putut mînca rasol (*vită*)"].

Elipsa poate fi valorizată aici şi de o interpretare a episodului ca traiect iniţiatic, eroul întîlnind pretutindeni semnele unui mister ce-l exaltă şi îl înspăimîntă. Inima acestui mister rămîne mereu un gol ce se sustrage privirii (cf. chipul lui Napoleon, pe care Fabrice nu-l poate vedea). Limbajul lucrurilor primează aici asupra vorbirii, supusă unei interdicţii: „*îşi aminti că nu trebuia să vorbească*", „*în ciuda poveţei de a nu vorbi, pe care i-o dase prietena sa*". Există o tăcere mai vorbitoare decît vorbirea: elipsa se indică încă o dată pe sine, autocomentîndu-se.

Un alt efect în plan semantic (procedeul elipsei ţine de o „sintaxă" a textului) : prin proliferarea şi macroscopierea detaliilor cotidiene, anodine (în raport cu contextul dat), războiul apare în latura lui brutală, monstruoasă sau vulgară şi derizorie. Ideea preconcepută pe care eroul — mare admirator al lui Napoleon — o are despre glorie şi faptele de arme este mereu contrazisă de realitate, ceea ce reprezintă încă o sursă de stupoare pentru acesta, punct de plecare pentru o neprevăzută şi imprevizibilă iniţiere.

„Stilul discontinuu", în care trebuie înglobată şi tehnica „restrîngerilor de cîmp" şi a „schimbării unghiurilor de vedere", prezintă pentru Stendhal o miză uriaşă, ambiţia lui vizînd a fi clasic şi totodată modern, un scriitor pentru generaţiile viitoare, dar şi pentru generaţiile trecute :

„Trebuie să ies pe de-a-ntregul din secolul meu, şi să presupun că mă aflu sub ochii marilor oameni din secolul lui Ludovic al XIV-lea. Să lucrez totdeauna pentru secolul XX" [1].

Este astfel transgresată (printr-o juxtapunere paradoxală care ţine tot de tehnica „lacunei", a discursului discontinuu) opoziţia clasic/modern, marea operă fiind totdeauna, *în funcţie de cititor*, modernă în clasicitatea ei, clasică în modernitatea ei. Mereu „utilă". Iradiind un „adevăr" şi o „frumuseţe" mereu intacte.

---

1. *Apud* H. B. Stendhal, *Du romantisme dans les arts*, ed. cit., pp. 40—41.

Beyle/Stendhal — pagini pentru un autoportret

„Azi-dimineață, 16 octombrie 1832, mă aflam la San-Pietro-in-Montorio, pe muntele Ianicule, la Roma: era un soare magnific. Mînați de o adiere de siroco abia simțită, cîțiva norișori pluteau deasupra muntelui Albano, în aer domnea o căldură delicioasă, eram fericit că trăiesc. ...

E un loc unic pe lume, îmi spuneam visînd, și, fără voia mea, antica Romă o birui pe cea modernă, toate amintirile din Tit-Liviu mă năpădeau puhoi. Pe muntele Albano, în stînga mănăstirii, zăream pajiștile lui Hanibal.

Ce măreață priveliște! Aici, așadar, a fost admirată timp de două secole și jumătate Transfigurarea *lui Rafael. Ce deosebire față de galeria tristă, de marmură cenușie, din fundul Vaticanului, unde-i înmormîntat astăzi! Va să zică, timp de două sute cincizeci de ani această capodoperă a stat aici, două sute cincizeci de ani!... Vai! Peste trei luni voi avea 50 de ani, cum e cu putință?! 1873, '93, 1803, număr pe degete... și în 1833, 50. Cum e cu putință! Cincizeci! Curînd voi împlini 50 de ani, și eu cîntam pe vremuri aria lui Grétry:*

Cînd împlinești cincizeci de ani...

Această descoperire neprevăzută nu mă supără defel, tocmai mă gîndeam la Hanibal și la romani. Au pierit și alții mai însemnați decît mine!... La urma urmei, îmi spuneam, nu mi-am ocupat rău viața, ocupat! Ah! cu alte cuvinte, hazardul nu m-a copleșit cu prea multe nenorociri, căci, drept vorbind, parcă am hotărît eu ceva în propria-mi viață?

Pe punctul de a mă îndrăgosti de domnișoara de Griesheim, ce-aș fi putut spera din partea unei tinere nobile, fiica unui general foarte bine văzut cu două luni înaintea bătăliei

de la Iena! Brichard avea perfectă dreptate cînd îmi spunea cu răutatea lui obişnuită: «Atunci cînd iubeşti o femeie, trebuie să te întrebi în primul rînd ce-ai să faci cu ea».

M-am aşezat pe treptele bisericii San-Pietro şi-am meditat o oră sau două la următoarea idee: curînd voi împlini 50 de ani, ar fi timpul, în sfîrşit, să mă cunosc. Ce-am fost, ce sînt, mi-ar fi foarte greu s-o spun.

Trec drept un om cu mult spirit şi foarte insensibil, ba chiar cinic, şi constat că amorurile nefericite au fost preocuparea mea constantă. Am iubit nebuneşte pe doamna Kubly, pe domnişoara de Griesheim, pe doamna de Diphortz, pe Métilde, şi nu le-am avut, iar multe dintre aceste iubiri au durat trei sau patru ani. Métilde mi-a ocupat viaţa în mod absolut din 1818 pînă în 1824. Şi încă nu m-am lecuit, am adăugat, gîndindu-mă numai la ea mai bine de un sfert de ceas. Oare mă iubea?

Eram înduioşat, dar deloc în extaz. Şi Menti în ce suferinţă m-a cufundat părăsindu-mă! În clipa aceea m-a trecut un fior amintindu-mi de 1 sep[tembrie] 1826 la San Remo, la întoarcerea mea din Anglia. Ce an mi-a fost dat să trăiesc între 15 sep[tembrie] 1826 şi 15 sep[tembrie] 1827! În ziua acestei redutabile aniversări mă aflam la Ischia şi constatam o îmbunătăţire simţitoare: în loc să mă gîndesc direct la nefericirea mea, cum se întîmpla cu cîteva luni în urmă, mă gîndeam doar la amintirea stării nefericite în care mă aflam în octombrie 1826, de pildă. Această observaţie mă consolă mult.

Dar ce-am fost, de fapt? N-aş putea spune. Şi pe care dintre prietenii mei, oricît de înţelept ar fi, aş putea să-l întreb? Nici chiar domnul di Fior[i] nu mi-ar putea spune nimic. Cărui prieten i-am spus vreodată ceva despre nefericirile mele din dragoste?

Şi ceea ce-i ciudat şi foarte trist, mi-o spuneam azi-dimineaţă, e că plăcerea victoriilor *mele (cum le numeam pe atunci, cu mintea împuiată de militărie) n-a egalat nici măcar jumătate din adînca suferinţă pricinuită de înfrîngeri.*

Plăcerea uimitoarei victorii asupra Mentiei nu-i comparabilă nici cu a suta parte din suferinţa pe care mi-a provocat-o părăsindu-mă pentru domnul de Rospiec.

Aveam, aşadar, un caracter trist?

...Și cum nu știam ce să-mi răspund, am început, fără să mă mai gîndesc la acest lucru, să admir din nou priveliștea sublimă a ruinelor Romei și a măreției sale moderne ; Coliseul, în față, și, la picioarele mele, palatul Farnese, cu frumoasa lui galerie de Carlo Maderna, deschisă în arcade, palatul Corsini, la picioarele mele.

Oare am fost un om de spirit ? Am avut vreun talent ? Domnul Daru spunea că-s ignorant ca o cizmă, da, dar cel care mi-a transmis aceasta era Besan[çon], și firea mea veselă trezea în acreala fostului secretar general al lui Besan[çon] o aprigă gelozie. Să fi fost o fire veselă ?

În sfîrșit, am coborît de pe Ianicule abia cînd ceața ușoară a serii m-a avertizat că în curînd mă va prinde frigul brusc și foarte neplăcut și nesănătos care urmează aici de îndată ce apune soarele. M-am întors în grabă la palatul Conti (Plazza Minerva) ; eram frînt. Purtam un pantalon alb de... englezesc, am scris pe partea dinăuntru a cordonului : 16 octombrie 1832, curînd voi împlini 50 de ani, prescurtînd astfel, pentru a nu fi înțeles : J. vaisa voirla 5" (H.B., 7—11).

„...am fost sergent și-apoi sublocotenent la 6 Dragoni odată cu sosirea acestui regiment în Italia, în mai 1800, cred, și mi-am dat demisia cu ocazia armistițiului de la 1803. Eram plictisit la culme de camarazii mei și nimic nu mi se părea mai plăcut decît să trăiești la Paris, ca un filozof, acesta era cuvîntul pe care-l foloseam față de mine însumi, cu cei două sute cincizeci de franci pe care mi-i dădea tata lunar. Presupuneam că după moartea lui voi avea dublu sau de două ori dublul ; la setea de știință care mă ardea pe atunci, era mult prea mult.

N-am ajuns colonel, cum aș fi putut, datorită protecției influente a domnului conte Daru, vărul meu, dar am fost, cred, mult mai fericit. Foarte curînd am renunțat să-l mai studiez pe domnul de Turenne și să-l imit, idee care fusese țelul meu statornic în timpul celor trei ani cît am fost dragon. Uneori această idee era combătută de o alta : să scriu comedii ca Molière și să trăiesc cu o actriță. Încă de pe atunci femeile cinstite și inevitabila lor ipocrizie mă scîrbeau de moarte. Lenea mea nemărginită birui ; odată ajuns la Paris, treceau cîte șase luni fără să-mi vizitez familia (domnii Daru, doamna Le Brun, domnul și doamna de Baure), îmi spuneam mereu mîine ; petrecui așa doi ani, la al cincilea etaj al unei

case din strada Angivilliers, cu o admirabilă vedere spre colonada Luvrului, citindu-l pe La Bruyère, pe Montaigne și pe Jean-Jacques Rousseau, a cărui emfază începu curînd să mă agaseze. Acolo s-a format caracterul meu. Mai citeam și tragediile lui Alfieri, căznindu-mă să-mi placă, îl vedeam pe Cabanis, pe Tracy și pe J.-B. Say ; pe Cabanis îl citeam deseori, stilul său dezlînat mă întrista. Trăiam solitar și nebun ca un spaniol, la mii de leghe de viața reală. Bunul părinte Jeki, un irlandez, îmi dădea lecții de engleză, dar nu avansam deloc ; eram nebun după Hamlet.

Dar mă las furat, mă pierd, voi fi de neînțeles dacă nu urmez ordinea cronologică, și nici nu-mi voi aminti prea bine faptele" (H.B., 15—16).

„M-am prăbușit odată cu Nap[oleon], în aprilie 1814. M-am stabilit în Italia, ca să trăiesc ca și în strada Angivilliers. În 1821 am părăsit Milanul cu disperarea-n suflet din cauza Métildei și gîndindu-mă foarte serios să-mi zbor creierii. La început Parisul mă plictisi ; mai tîrziu am început să scriu, ca să uit ; Métilde muri, deci inutil să mă întorc la Milano. E prea mult spus că aș fi fost pe deplin fericit, dar, oricum, destul de fericit, în 1830, cînd scriam Roșu și Negru.

Am fost entuziasmat în timpul zilelor din Iulie, am văzut gloanțele printre coloanele Teatrului Francez, personal nu riscam nimic ; nu voi uita niciodată soarele acela minunat și tricolorul văzut pentru prima oară în 29 sau 30, pe la orele 8, după ce dormisem la comandorul Pinto, a cărui nepoată murea de frică. În 25 septembrie am fost numit c[onsul] la Triest de către domnul Molé, pe care nu l-am văzut niciodată. De la Triest am venit în 1831 la Civita Vecchia și Roma, unde mă aflu și acum și unde mă plictisesc, neavînd cu cine schimba o idee. Din cînd în cînd, seara, simt nevoia să stau de vorbă cu oameni de spirit, altfel mă sufoc.

Iată, așadar, marile diviziuni ale povestirii mele : născut în 1783, dragon în 1800, student din 1805 la 1806. În 1806, adjunct al com[isa]rilor de război, intendent la Brunswick. În 1809, culegînd răniții la Essling, sau la Wagram, îndeplinind misiuni de-a lungul malurilor înzăpezite ale Dunării, la Linz și Passau, îndrăgostit de doamna contesă Petit, cerînd să fiu trimis în Spania ca s-o revăd. La 3 august 1810, numit, aproape datorită ei, auditor la Consiliul de Stat. Această viață de înalte favoruri și de risipă mă duce la Moscova,

face din mine intendent la Sagan, în Silezia, mă prăbușește în aprilie 1815. Cine ar putea crede! Personal, căderea mi-a făcut plăcere.

După cădere, student, scriitor, nebun de dragoste, publicînd Istoria picturii în Italia *în 1817; tatăl meu, devenit ultraregalist, se ruinează și moare în 1819, cred; revin la Paris în iunie 1821. Sînt disperat din cauza Métildei, care moare, moartă o iubeam mai mult decît necredincioasă, scriu, mă consolez, sînt fericit. În septembrie 1830 reintru în făgașul administrativ, unde mă aflu și astăzi, regretînd viața de scriitor la al treilea etaj al hotelului «Valois», din strada Richelieu nr. 71.*

Începînd din iarna lui 1826 am devenit om de spirit, înainte tăceam din lene. Cred că trec drept omul cel mai vesel și mai insensibil, e drept că niciodată n-am suflat o vorbă despre femeile pe care le iubeam. În această privință am încercat absolut toate simptomele temperamentului melancolic descris de Cabanis. Am avut foarte puține succese. [...]

Niciodată n-am fost un adevărat ambițios, dar în 1811 mă credeam ambițios.

Starea mea obișnuită a fost aceea de îndrăgostit nefericit, iubind muzica și pictura, adică bucurîndu-mă de produsul acestor arte, și nu practicîndu-le cu stîngăcie. Am căutat cu delicată sensibilitate peisajele frumoase; e singurul motiv pentru care am călătorit. [...]

Văd că înainte de orice, chiar de a trece drept un om de spirit, am preferat reveria. Nu mi-am dat osteneala, nu mi-am făcut obiceiul de a improviza în dialog, spre folosul societății unde mă aflam, decît în 1826, din cauza disperării prin care treceam în primele luni ale acestui an fatal" (H.B., 18—21).

„Toate astea puteau trece drept înfumurare, și totuși nu era. Căutam să mă bucur și să acționez, dar nu căutam deloc să creez aparența unor plăceri sau a unei activități mai mari decît în realitate. Domnul Prunelle, medic, om de spirit, al cărui fel de a gîndi îmi plăcea foarte mult, îngrozitor de urît și celebru mai tîrziu ca deputat vîndut și primar al orașului Lyon prin 1833, și care se număra printre cunoștințele mele din vremea aceea, a spus despre mine: «E un înfumurat *și* jumătate*». Părerea lui se răspîndi printre cunoștințele mele. Dealtfel, poate că avea dreptate.*

Excelentul și într-adevăr burghezul meu cumnat, domnul Périer Lagrange (fost negustor de vinuri, care se ruina fără să bage de seamă făcînd agricultură pe lîngă La Tour-du-Pin), dejunînd împreună cu mine la cafeneaua «Hardy» și văzînd cu cîtă autoritate fac comanda, căci, avînd nenumărate obligații, eram adeseori grăbit, fu încîntat atunci cînd chelnerii făcură între ei o glumă ce implica părerea că sînt un înfumurat, fapt care nu mă supăra deloc. Întotdeauna și parcă instinctiv (lucru atît de bine verificat mai tîrziu cu ocazia Camerelor) i-am disprețuit profund pe burghezi.

Îmi dădeam seama în același timp că doar printre burghezi se găseau oameni energici, ca vărul meu Rebuffel (negustor în strada St.-Denis), părintele Ducros, bibliotecar al orașului Grenoble, incomparabilul Gros (din strada St.-Laurent), geometru de mare clasă și profesorul meu, fără știrea rudelor mele de parte bărbătească, pentru că era iacobin, iar toată familia mea habotnic de ultraregalistă. Acești trei oameni au avut toată stima și inima mea în măsura în care respectul și diferența de vîrstă admiteau acele comunicări pe care se întemeiază iubirea. Dar mă comportam față de ei ca și mai tîrziu față de ființele pe care le-am iubit excesiv, mut, țeapăn, stupid, antipatic și cîteodată jignitor din prea mult devotament și din absența eului. Amorul meu propriu, interesul, eul meu dispăreau în prezența persoanei iubite, mă transformam în ea însăși. Ce însemna asta cînd persoana în cauză era o tîrfă ca doamna Pietragrua ? [...]

Instinctiv, întreaga mea viață morală s-a desfășurat examinînd atent cinci sau șase idei principale și încercînd să afle adevărul despre ele" (H.B. 25—27).

„Prima mea amintire este că am mușcat-o de obraz sau de frunte pe doamna Pison de Galland, vara mea, soția sclipitorului deputat din Adunarea Constituantă. O și văd, o femeie de 25 de ani, cu trupul plin și fața rumenă. S-ar părea că tocmai rumeneala ei m-a stîrnit. Sta așezată în mijlocul pajiștii numite povîrnișul Porții Bonne, obrazul ei se afla exact la înălțimea mea.

«Sărută-mă, Henri», mă îndemnă ea. Eu n-am vrut, ea s-a supărat, eu am mușcat zdravăn. Scena mi-a rămas clar întipărită, desigur din cauză că gestul meu fu socotit pe loc drept o crimă de care se pomenea întruna. [...]

Mătuşa Séraphie declară că sînt un monstru şi că am un caracter atroce. [...]

A doua mea ispravă fu şi mai fioroasă.

Îmi făcusem o colecţie de fire de papură, tot acolo, pe povîrnişul Porţii Bonne (Bonne de Lesdiguières). De aflat numele ştiinţific al papurii, plantă de formă cilindrică, semănînd cu o pană de pui şi lungă de un picior.

Fusesem dus în casa a cărei fereastră de la etajul întîi dădea spre Grande-Rue, colţ cu piaţa Grenette. Îmi făceam o grădină tăind firele de papură în bucăţi lungi de două degete, pe care le aşezam în intervalul dintre balcon şi pervazul ferestrei. Cuţitul de bucătărie de care mă serveam îmi scăpă din mînă şi căzu în stradă, adică de la o înălţime de vreo doisprezece paşi, lîngă o oarecare doamnă Chenevaz, sau chiar pe această doamnă[1]*. [...]*

Mătuşa Séraphie susţinu că voisem s-o ucid pe doamna Chenevaz; am fost declarat un caracter atroce, certat de bunul meu bunic, domnul Gagnon, care se temea de fiica lui, Séraphie, cea mai temută habotnică din tot oraşul, certat chiar şi de o fiinţă cu un caracter atît de nobil şi de spaniolesc, ca buna mea mătuşă domnişoara Élisabeth Gagnon.

M-am răzvrătit, să fi avut vreo 4 ani. De atunci datează groaza mea de religie, groază pe care raţiunea a redus-o cu mare greutate la proporţiile sale juste, şi asta de foarte puţin timp, n-au trecut nici şase ani. Cam tot atunci se născu pentru prima oară iubirea mea filială instinctivă, turbată pe vremea aceea, pentru republică.

Dacă aveam cel mult 5 ani" (H.B., 30—31).

„Mi se pare că moartea lui Ludovic al XVI-lea, 21 ianuarie 1793, a avut loc în timpul tiraniei lui Raillane. Un fapt hazliu, pe care posteritatea cu greu îl va crede: familia mea burgheză, dar care se credea aproape nobilă, mai ales tata, care se credea nobil ruinat, citea toate ziarele, urmărea procesul regelui de parcă ar fi fost vorba de un prieten intim sau de cine ştie ce rubedenie.

Sosi ştirea condamnării, familia mea fu în culmea disperării. «Nu vor îndrăzni să făptuiască asemenea mîrşăvie»,

---

1. Aceste două episoade, alături de cele legate de relaţiile copilului cu mama şi cu tatăl său, sînt în mod predilect cercetate din perspectivă psihanalitică.

spuneau ai mei. «De ce nu, gîndeam eu, de vreme ce a trădat ?»

Mă aflam în cabinetul tatii din strada Vieux-Jésuites, pe la orele 7 seara, era noapte de-a binelea, citind la lumina lămpii și despărțit de tata printr-o masă foarte mare. Mă făceam că lucrez, dar citeam Les Mémoires d'un Homme de qualité *de abatele Prévost, din care descoperisem un exemplar hărtănit de vreme. Toată casa fu zguduită de trecerea poștalionului, care sosea din Lyon și Paris.*

«Trebuie să mă duc să văd ce-or fi făcut monștrii ăștia», spuse tata ridicîndu-se.

«Sper că trădătorul a fost executat», gîndeam eu. Începui să reflectez apoi la deosebirea totală dintre sentimentele mele și ale tatii. Iubeam din suflet regimentele noastre, pe care, de la fereastra bunicului, le vedeam trecînd prin piața Grenette ; îmi închipuiam că regele voia ca ele să fie răpuse de austrieci. (Se vede că, deși aveam doar 10 ani, nu eram prea departe de adevăr.) Voi recunoaște însă că grija marelui vicar Rey și a celorlalți preoți, prieteni ai familiei, pentru soarta lui Ludovic al XVI-lea ar fi fost de ajuns pentru a mă convinge să-i doresc moartea. Consideram pe atunci, în virtutea unui cuplet pe care îl cîntam cînd nu mă temeam că mă aude tata sau mătușa Séraphie, că e o datorie *sfîntă să mori cînd patria ți-o cere. Ce înseamnă viața unui trădător, care, printr-o scrisoare secretă, poate duce la pieire oricare dintre frumoasele regimente pe care le vedeam trecînd prin piața Grenette ? Tocmai dezbăteam procesul dintre mine și familia mea, cînd intră tata. Il și văd într-o redingotă de molton alb, pe care nu și-o scosese pentru a face doi pași pînă la poștă.*

«S-a terminat, spuse el cu un suspin adînc, l-au asasinat.»

Mă cuprinse una dintre cele mai mari bucurii din viața mea. Poate că cititorul va găsi că sînt crud, dar așa eram la 10 ani, așa sînt și la 52“ (H B., 114—115).

„La 10 ani am comis în mare taină o comedie în proză, sau, mai exact, un prim act. Lucram puțin, pentru că așteptam momentul geniului, adică acea stare de exaltare ce mă apuca pe atunci de vreo două ori pe lună. Treaba asta era un mare secret, scrierile mele inspirîndu-mi întotdeauna aceeași pudoare ca și iubirile mele. Nimic nu mi-ar fi fost mai penibil decît să aud vorbindu-se de ele. Acest sentiment l-am încercat foarte acut și în 1830, cînd doamna Victor de Tracy mi-a

vorbit despre Le Rouge et le Noir (*roman în două volume*)" (H. B., 118).

Paroxismele de iubire pe care mi le provocam în punctul H sînt de necrezut. Puteam să-mi sparg o venă. Mi s-a făcut rău mimîndu-le *după cel puțin patruzeci de ani. Cine își mai aduce azi aminte de Lambert, în afară de inima prietenului său!*

Voi merge mai departe, cine își mai aduce aminte de Alexandrine, moartă în ianuarie 1815, acum douăzeci de ani?

Cine își mai aduce aminte de Métilde, moartă în 1825?

Oare nu-mi aparțin mie, care le iubesc mai mult decît oricine de pe lumea asta? Mie, care mă gîndesc cu patimă la ea, de zece ori pe săptămînă și deseori cîte două ceasuri neîntrerupte?" (H.B., 161).

„Dar o iau razna. Eram departe de a vedea lucrurile atît de limpede, chiar pe cele fizice, în decembrie 1799. Eram numai și numai emoție, și această activitate exagerată nu mi-a lăsat decît vreo cîteva imagini foarte clare, dar fără explicații privind cauza și scopul.

Ceea ce văd astăzi foarte limpede, iar în 1799 simțeam foarte confuz, este că, o dată sosit la Paris, două lucruri care constituiseră pînă atunci ținta dorințelor mele constante și pasionate și-au pierdut brusc orice valoare. Adorasem Parisul și matematicile. Parisul fără munți îmi inspira un dezgust atît de profund, încît mergea pînă aproape de nostalgie. Matematicile nu mai reprezentau decît resturile unei serbări din ajun (lucru văzut la Torino, a doua zi după Saint-Jean, în 1802).

Eram chinuit de aceste schimbări, în care nu vedeam, firește, nici scopul, *nici* cauza.

De fapt, nu iubisem Parisul decît dintr-un profund dezgust pentru Grenoble.

Cît despre matematici, ele nu fuseseră decît un mijloc. Ba chiar le și uram puțin în noiembrie 1799, pentru că mă temeam de ele." (H.B., 372—373).

„Doamna Le Brun, astăzi marchiză de [Grave], mi-a spus că toți locuitorii acestui mic salon erau uimiți de muțenia mea. Tăceam instinctiv, simțeam că nimeni nu mă va înțelege; ce mai capete pentru a le împărtăși duioasa mea admirație pentru Bradamante! Această tăcere cu totul întîmplătoare era cea mai bună politică, era singurul mijloc de a păstra puțină demnitate personală" (H.B., 402).

„Două cauze m-au îndreptat spre studiu : teama de plictiseală și dorința de glorie. Pofta de-a mă amuza sau teama de plictiseală m-au făcut să îndrăgesc lectura de la vîrsta de doisprezece ani. Casa era foarte tristă ; m-am apucat să citesc și am fost fericit ; pasiunile sînt singurul mobil al oamenilor ; ele nasc tot binele și tot răul de pe lume. Faci o pasiune pentru un obiect atunci cînd îl dorești mereu ; faci o pasiune violentă pentru același obiect atunci cînd viața fără el ți se pare de netrăit. Așa se explică gestul lui Curtius care s-a aruncat, la Roma, în prăpastia ce se căscase în mijlocul pieții publice : el prețuia mai mult fericirea publică și gloria decît viața, și s-a omorît.

Pierre Corneille el însuși ar fi preferat să nu trăiască decît să trăiască lipsit de glorie și-a scris Cinna.

Demostene nu putea trăi fără să fie un mare orator, dar era gîngav : altul ar fi dat înapoi în fața acestui obstacol ; el, în schimb, își umple gura cu pietricele și se duce să-și petreacă două ore pe țărmul mării.

Marile pasiuni înving totul : ca atare, putem spune că un om care vrea intens *și* constant *își atinge totdeauna țelul.*

Pentru a reuși să înțelegi ceva, trebuie să-ți concentrezi toată atenția asupra acelui lucru“ (S. P., 53).

„Există o regulă pentru a ști dacă ești născut pentru glorie : cine îi urăște pe oamenii superiori printre care trăiește, va rămîne de-a pururi un mediocru.

Așadar, un om care invidiază pe toată lumea, va fi pururi un om de nimic.

Cu ajutorul aceluiași Barnave îți voi dovedi că oamenii care sînt însuflețiți de-o mare pasiune îi înving totdeauna pe cei care nu sînt“ (S.P., 55).

„...indiferent de gen, vai de cel care se căznește ; tot ce se face căznit nu place niciodată“ (S.P., 65).

„În tot cursul vieții mele n-am discutat niciodată despre ceea ce mă pasiona, cea mai mică obiecție mi-ar fi străpuns inima. Din același motiv n-am discutat niciodată despre literatură. Prietenul meu intim pe-atunci, domnul Adolphe de Mareste (născut la Grenoble prin 1782), mi-a scris la Milano părerea lui despre La vie de Haydn, Mozart et Métastase. *Nici nu bănuia că eu aș fi* the author“ (H.B., 199—200).

„Într-adevăr, iubirea a fost întotdeauna cea mai importantă problemă pentru mine, sau mai degrabă singura“ (H.B., 253).

„Nu pot suferi un salon cu provinciali îmbogățiți care fac paradă de luxul lor. Urmează apoi un salon cu marchizi și cavaleri ai Legiunii de Onoare care fac paradă de morală. Un salon cu opt sau zece persoane unde toate femeile au avut amanți, unde conversația este veselă, spumoasă și unde poți bea la miezul nopții un punch *ușor este locul în care mă simt cel mai bine ; acolo sînt în largul meu și prefer infinit mai mult să-l ascult pe altul vorbind decît să vorbesc eu însumi. Mă cufund cu plăcere în tăcerea* fericirii, *și dacă totuși spun ceva, o fac numai ca* să-mi plătesc biletul de intrare, *expresie folosită chiar în acest sens și introdusă de mine în societatea pariziană la fel ca și* fioritura *(importată de mine), pe care o întîlnesc mereu. Întîlnesc mai rar, trebuie să recunosc, cuvîntul* cristalizare *(vezi* De l'Amour*). Dar nu țin cîtuși de puțin la el ; dacă pentru aceeași idee se va găsi un cuvînt mai bun, mai în spiritul limbii, voi fi primul care îl va aproba și folosi“* (H.B., 295).

„Cînd o idee pune prea tare stăpînire pe mine în mijlocul străzii, eu cad. *Exemplu : pe strada Richelieu, lîngă strada Filles-Saint-Thomas, singura mea cădere în timp de cinci sau șase ani, provocată prin 1826 de următoarea problemă : domnul de Belleyme trebuie sau nu trebuie, în interesul propriei sale ambiții, să ajungă deputat ? [...]*

Cînd îmi vin ideile în mijlocul străzii, sînt veșnic gata să mă izbesc de un trecător, să cad sau să mă las călcat de trăsuri. Înspre strada Amboise, într-o zi la Paris (un exemplu dintr-o sută), mă uitam la doctorul Edwards fără să-l recunosc. Cu alte cuvinte, aveau loc două acțiuni ; una spunea clar : «Iată-l pe doctorul Edwards» ; dar a doua, ocupată să gîndească, nu adăuga : «Trebuie să-i dai bună ziua și să vorbești cu el». Doctorul fu foarte surprins, dar nu și supărat, nu luă întîmplarea drept un joc de om genial (cum ar fi făcut domnii Prunelle, fost primar în Lyon, cel mai urît om din Franța, Jules-César Boissat, cel mai înfumurat, Félix Faure și multe ale cunoștințe de-ale mele și prieteni“ (H.B., 300).

„Oare voi îndrăzni să spun ? Dar poate că asta-i fals, eram poet. *Este adevărat că nu în genul acelui amabil abate*

Delille, pe care l-am cunoscut cu doi sau trei ani mai tîrziu prin Cheminade [...], ci ca Tasso, ca o sutime din Tasso, scuzați-mi orgoliul. Acest orgoliu îmi lipsea în 1799, nu eram în stare să fac un vers. Nu sînt nici patru ani de cînd îmi spun că în 1799 era cît pe ce să fiu poet. Îmi lipsea doar îndrăzneala să scriu, doar hornul *prin care* geniul *să poată răbufni*“ (H.B., 377).

„*Singurul lucru pe care îl văd clar este că, începînd de la 46 de ani, idealul meu este să trăiesc la Paris, undeva la etajul patru, scriind o dramă sau o carte*“ (H.B., 311).

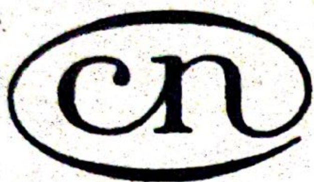
„*În viața mea n-am iubit cu ardoare decît pe*

Cimarosa,

Mozart și Shakespeare“ (A.E., 525).

„*Privesc și am privit întotdeauna propriile mele opere ca pe niște bilete de loterie. Singurul lucru pe care îl prețuiesc este acela de a fi retipărit în 1900*“ (A.E., 528).

CUPRINS



Stendhal este printre primii care exprimă explicit această evidenţă a unei noi conştiinţe artistice — că a dăinui în memoria omenirii înseamnă a dăinui în istoria omenirii, a avea adică ştiinţa şi putinţa de a provoca interesul şi admiraţia unui cititor care este mereu altul, într-o epocă mereu alta, generînd noi forme artistice care, la rîndul lor, modifică neîncetat modul de receptare a tot ceea ce fusese creat înainte. În centrul concepţiei stendhaliene despre artă stă tocmai ideea modernă a variabilităţii formelor literare, artistice, în general, ideea unui frumos aflat în perpetuă transformare, opusă ideii unui frumos imuabil, definit exclusiv prin raportare la un corpus de reguli imuabile.

IRINA MAVRODIN